

**UNIVERSIDADE DE LISBOA**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE**



**A iluminura do Manuscrito 1 Série Azul da Crónica Geral de Espanha  
de 1344 da Academia das Ciências de Lisboa: da técnica e do estilo  
individual ao posicionamento no seu ambiente criador**

Catarina Martins Tibúrcio

MESTRADO EM ARTE, PATRIMÓNIO E TEORIA DO RESTAURO

2013



**UNIVERSIDADE DE LISBOA**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE**



**A iluminura do Manuscrito 1 Série Azul da Crónica Geral de Espanha  
de 1344 da Academia das Ciências de Lisboa: da técnica e do estilo  
individual ao posicionamento no seu ambiente criador**

Catarina Martins Tibúrcio

Dissertação de mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro  
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa,  
orientada pelo Professor Doutor Luís Urbano Afonso  
e co-orientada pela Professora Doutora Maria Adelaide Miranda da Faculdade de  
Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

2013



Ao Nuno, aos meus pais e irmã.

*“Não tendais algumas opiniões fechadas que tudo quanto lerdas queiras torcer para concordar com elas (...) em tudo vos fazei livre para receberdes qualquer bom conselho (...) E por isto se diz que é melhor duvidar que insensatamente determinar.”* D. Duarte, Leal Conselheiro, capítulo XCIV.

## 1. ÍNDICE

1. Índice	7
Abreviaturas	9
Agradecimentos	10
Resumo	11
2. Introdução	13
3. Estado da Questão	16
4. Descrição codicológica do M.S.A 1 da Crónica Geral de Espanha de 1344	41
5. Estudo técnico-estilístico da iluminura do M.S.A 1 da Crónica Geral de Espanha de 1344	53
5.1. Pressupostos iniciais	53
5.2. Segmentação e descrição das técnicas e dos estilos dos conjuntos iluminados	60
5.2.1. Animais	60
5.2.2. Architecturas	76
5.2.3. Árvores e plantas	83
5.2.4. Cercas e rochedos	85
5.2.5. Figuras humanas e fantásticas	87
5.2.6. Fitas	98
5.2.7. Vegetação	99
5.2.8. Pedacos de terra flutuantes	114
5.2.9. Vasos, taças e cestos	117
5.3. Matérias complementares	119

5.3.1. Desenhos inacabados, abandonados e arrependimentos	119
5.3.2. Douramento, contornos e pintura	122
5.3.3. Cores	125
5.3.4. Decoração das letras caligrafadas	129
5.3.5. Vinhetas e sua decoração marginal	131
5.3.6. Capitulares vegetalistas e submodelo 3A	137
5.4. Ponderações finais	139
6. Confrontação entre a iluminura do M.S.A. 1 da Crónica de 1344 e de outras obras avisenses	149
7. Conclusão	164
8. Bibliografia	167
9. Anexos	190
9.1. Índice de anexos	190

## **ABREVIATURAS**

ACL – Academia das Ciências de Lisboa.

BMV – Biblioteca Municipal de Viseu.

BNF – Biblioteca Nacional de França.

BNM – Biblioteca Nacional de Madrid.

BRAHM – Biblioteca da Real Academia de História de Madrid.

Ms. – Manuscrito.

M.S.A 1 – Manuscrito 1 Série Azul.



## AGRADECIMENTOS

Finalizado o duro mas recompensador trabalho de dois anos cumpre-me agora agraciá-los todos os que contribuíram de forma tão generosa para a sua realização e acima de tudo para a minha formação e desenvolvimento pessoal. Quero em primeiro lugar referir o incondicional apoio dos meus orientadores de tese, o Professor Doutor Luís Urbano Afonso (orientador), do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a Professora Doutora Maria Adelaide Miranda (co-orientadora), do Instituto de Estudos Medievais, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

À Academia das Ciências de Lisboa, nas pessoas do Professor Doutor Miguel Telles Antunes, Inspector-Geral da Biblioteca da Academia, da Doutora Luísa Macedo e da Doutora Leonor Pinto, cuja preciosa colaboração foi fundamental para a concretização deste projecto.

Aos professores do Instituto de História da Arte, Professor Doutor Fernando Grilo, Professora Doutora Maria João Neto, Professora Doutora Teresa Leonor Vale, e Professor Doutor Vítor Serrão, pela sua disponibilidade e aconselhamento.

Por fim ao Professor Doutor Paulo Farmhouse Alberto pela partilha de conhecimento e pela sempre pronta ajuda.

A todos o meu sincero obrigado.

(O texto desta dissertação não foi escrito ao abrigo do novo acordo ortográfico).

## RESUMO

O Manuscrito 1 Série Azul da *Crónica Geral de Espanha de 1344* é propriedade da Academia das Ciências de Lisboa desde 1879. De entre todas as recompilações que se fizeram desta Crónica desde o ano da sua criação até ao século XVII, este manuscrito do século XV é aquele que contém a mais exuberante decoração. É por essa razão o objecto central do estudo subsequente. A imensa variedade ornamental que encerra ditou que em primeiro lugar fosse feita uma segmentação por categorias dos diferentes elementos que compõem o referido conjunto iluminado. Em seguida efectuamos a análise comparativa dentro de cada grupo e entre grupos na tentativa de determinar as técnicas e os estilos de desenho e pintura, de molde a propormos justificadamente a presença de uma ou mais mãos na feitura deste extenso trabalho artístico, bem como perceber a possível repetição de padrões. Conhecedores do íntimo decorativo do manuscrito, confrontamo-lo por fim com o conteúdo de um agrupamento de códices iluminados coevos, que se pensa como ele provirem da corte régia avisense, dos primeiros três quartos do século XV. Neste capítulo tentamos por um lado corroborar a dita hipótese, e por outro estreitar o intervalo temporal no qual tradicionalmente se enquadra a elaboração da iluminura do M.S.A. 1 da Academia das Ciências de Lisboa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Iluminura. Manuscrito. Alta Idade Média. Dinastia de Avis.

## ABSTRACT

The *Crónica Geral de Espanha de 1344*, Série Azul 1 manuscript is Lisbon's Academy of Sciences property since 1879. Among all recompilations that were made from the year of its creation until the seventeenth century, this manuscript of the fifteenth century is the one that contains the most exuberant decoration. That is why it is the central object of the following study. The huge ornamental variety that it includes dictated that first of all we had to identify the different classes of elements that compose such illuminated set. Then we perform a comparative analysis within each group and between groups in an attempt to determine the techniques and styles of painting and drawing, so as to propose the presence of one or more hands in making this extensive work of art and realize the plausible patterns repetition. Knowing the intimate of the manuscript's decoration, we finally compare it with the contents

of a contemporary group of illuminated manuscripts, which we think that comes from the royal court of Avis, and from the first three quarters of the fifteenth century. In this chapter we try firstly to corroborate this hypothesis and narrow the gap in which traditionally falls into the accomplishment of the M.S.A. 1 illumination.

**KEYWORDS:** Illumination. Manuscript. Late Middle Ages. Avis Dynasty.

## 2. INTRODUÇÃO

A *Crónica Geral de Espanha de 1344* é o mais acabado exemplo das primeiras iniciativas cronísticas em Portugal. Durante a maior parte do período medievo, em territórios do Ocidente da Península Ibérica o assentamento tradicional da memória colectiva passava tão-só pela produção de anais provenientes do cenóbio e registos linhagísticos garantes de direitos e prerrogativas dos lídimos descendentes das gerações vindouras. A empresa genial de conceber uma crónica geral só chegaria em tempo de D. Dinis, que muito fez pelo desenvolvimento da língua portuguesa. Do valor que é dado à língua materna e os concomitantes esforços em traduzir várias obras de referência do latim, do árabe e do castelhano, a corte portuguesa é confrontada com a falta de uma crónica geral que averbe a história dos povos da Hispânia até à Reconquista, o estabelecimento do reino de Portugal e os feitos dos seus reis, à semelhança do que vinha sendo operado fora de portas. A reunião de tal quantidade de informação num único texto era tão necessária quanto complexa. Mas bebendo da experiência doutros, em particular da escola de Afonso X, tornou-se atingível o ambicioso projecto. É desta vontade que nasce em 1344 a *Crónica Geral de Espanha*. O seu texto manteve-se actual após o ano de criação. Enquanto modelo por excelência da crónica geral em Portugal vai servir as campanhas de legitimação do poder da dinastia de Avis. Nos primeiros anos de vigência da nova casa real o texto original de 1344 é modificado de modo a constituir em si um louvor à monarquia e em especial à monarquia portuguesa e à independência do reino. O moderno sentimento de identidade nacional que entretanto se fundara inspira a extracção da primeira *Crónica de Portugal* a partir da dita refundição ao relato primitivo da *Crónica de 1344* edificando simultaneamente o marco inaugural da produção de crónicas régias dos séculos XV e XVI. Mas para além disso o discurso exemplar da *Crónica de 1344* continuou a despertar interesse. A partir do momento que a sua narrativa é alterada experimentou um tal sucesso que entre a centúria de quinze e a de dezassete foi transcrita por diversas vezes, quer em Portugal, quer em Castela. Uma dessas reproduções corresponde ao objecto de estudo da tese de mestrado que apresentamos. Está desde o final do século XIX na posse da Academia das Ciências de Lisboa, que a catalogou como Manuscrito 1 Série Azul, ou na forma abreviada M.S.A. 1. Trata-se do texto português recompilado nos primeiros anos de 1400 e que se distingue de todos os outros que sobrevieram pela soberba decoração que ostenta. Para sermos mais exactos em 648 faces dos 324 fólhos que contém, 523 estão iluminadas. Demais está repleto de ouro e alberga uma panóplia imensa de cores, ornatos e ilustrações que acusam a aspiração de sumptuosidade por detrás da encomenda.

Se o texto que a *Crónica de 1344* guarda é um dos mais relevantes, senão o mais relevante testemunho da crónica geral no Portugal medieval, o manejo artístico que lhe dá vida não é de somenos importância. Todavia enquanto os predicados da narrativa despertaram desde há muito a curiosidade dos autores, a iluminura foi sendo descurada. Tirando referências em catálogos da especialidade, algumas reflexões marginais e um único, e recente, estudo iconográfico às maiores iluminuras da Crónica, nada mais há a arrolar no que ao estudo artístico do MS.A. 1 da Academia diz respeito.

Assim sendo parece-nos que está explicada a urgência e pertinência duma detida análise técnica e estilística que permita conhecer intrinsecamente o conteúdo decorativo do códice e a partir daí preparar confrontos com outra iluminura portuguesa e estrangeira coevas de molde a não só aprofundar a sua caracterização como posicioná-la no seu ambiente criativo. O tempo de que dispusemos não autorizou contudo irmos além do cotejo com a iluminura de corte portuguesa do princípio de Quatrocentos. Demandarão futuras diligências a colação com a iluminura religiosa portuguesa e a iluminura religiosa e profana estrangeira, contemporâneas, assim como estabelecer a ligação entre estas e a pintura da época e porventura a subsistência de padrões decorativos do M.S.A. 1 na iluminura manuelina.

Com o supradito propósito em mente planeámos uma estrutura de trabalho assente em quatro pontos: a determinação do estado da questão, a descrição codicológica do manuscrito, a divisão da iluminura nas diferentes categorias e a qualificação técnica e estilística de cada uma delas, a consequente definição de modos de execução e permuta de padrões ornamentais, e por fim a tentativa de datar mais rigorosamente a iluminura do M.S.A. 1 por meio da relação identificada com as obras iluminadas originárias da câmara real portuguesa, dos primeiros três quartéis do século XV.

A concretização destes objectivos foi alcançada através de pesquisa bibliográfica e da cuidadosa observação do códice da Academia. Para o estado da questão foram recolhidas as fontes documentais que até à data se dedicaram ao tema, com o auxílio de bases bibliográficas e motores de busca bibliotecários e generalistas on-line. Do vasto conjunto de trabalhos de investigação passíveis de utilização foi seleccionado um grupo específico de acordo com pressupostos que serão escarpelizados em seguida. Os resumos dos estudos triados possibilitaram a aquisição de ideias chave que convergiram para um esclarecimento o mais completo possível dos desenvolvimentos até hoje surtidos nesta matéria, bem como a obtenção de informações significativas que subsidiassem a formulação da actual dissertação. A contextualização histórica e sobretudo a história recente do códice requereram pesquisa de arquivo, nomeadamente na Academia das Ciências de Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do

Tombo, Biblioteca Nacional de Portugal, e Hemeroteca de Lisboa, aliada à leitura doutra bibliografia de apoio.

Terminada esta primeira fase atendemos ao exame metuculoso do código da Academia das Ciências e da respectiva decoração dos fólhos com o objectivo de conseguir por um lado uma precisa descrição codicológica e por outro a verificação de particularidades artísticas que concorressem para a consolidação dos argumentos decorrentes da tipificação e avaliação da integralidade da iluminura do manuscrito. Pretendemos aqui definir as técnicas de desenho e pintura para cada agrupamento e da intersecção das conclusões determinar a existência ou não de mais de uma mão por detrás desse desempenho, assim como a eventualidade de intercâmbio de certos elementos que se tenham padronizado. De salientar que este estudo directo e esrupuloso só foi possível concretizar graças ao generoso apoio da Academia das Ciências, que nos facultou o acesso ao manuscrito sempre que necessário, não desprezando também neste ponto o valioso auxílio prestado pela base de imagens da Crónica parte integrante do projecto IMAGO<sup>1</sup>.

Partindo do conhecimento profundo que esperamos alcançar acerca da iluminura do M.S.A. 1 e valendo-nos da disponibilização digital de imagens de alguns códigos originários das livrarias avisenses dos primeiros três quartos da centúria de Quatrocentos, e de outras facilitadas em livros de autores que ao longo dos anos têm vindo a estudar as ditas obras encetaremos o estágio final da investigação comparando, na medida do possível, a iluminura desse agregado de manuscritos, que naturalmente abarca o código da *Crónica de 1344* da Academia das Ciências. Tentaremos então descortinar a comparência ou não das mesmas mãos nas várias práticas ornamentais, que sustentaria a ideia de ter existido à época um *scriptorium* régio de onde determinado colectivo de obras teria saído fruto da actividade de um grupo de escribas e iluminadores concreto que exerceu no mesmo local durante boa parte do século XV.

Posto isto, deixamos aqui explicitado o desejo de contribuir de forma efectiva para um melhor entendimento do conteúdo iluminado do M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, tal como da sua razão de ser, inscrito que esteve no inovador meio cultural da Europa quatrocentista<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Projecto IMAGO do Instituto de Estudos Medievais, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, que decorreu de 2005 a 2009 e que teve como objectivo principal a criação de uma base de dados de iconografia medieval onde se inclui a iluminura e a escultura tumular.

<sup>2</sup> A tese de mestrado que agora introduzimos faz parte do projecto de investigação financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, *A iluminura hebraica em Portugal no século XV*, aí enquadrada numa lógica comparatista entre a dita iluminura hebraica e a iluminura cristã de Quatrocentos.

### 3. ESTADO DA QUESTÃO

#### Considerações preliminares

A exposição que se segue consiste no produto de duas abordagens com precisamente um ano de intervalo entre si, realizadas no espaço de dois anos a todo o material redigido até hoje a respeito da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, e em particular, à cópia portuguesa da segunda redacção, actualmente na posse da Academia das Ciências de Lisboa.

O facto de se tratar de uma obra artística e literária de enorme relevo quer para o campo da literatura quer no domínio da História e História da Arte leva a que seja frequente alvo de menção, mais detalhada ou mais superficial, em variadíssimos estudos de Filologia, Literatura Medieval, História Medieval e História da Arte Medieval, entre outros. Esta realidade obrigou à definição de um grupo, ou grupos específicos de estudos a integrar nesta exposição, selecção essa devidamente fundamentada de modo a solucionar o problema que constitui a diversidade gigantesca de referências à *Crónica Geral de Espanha de 1344* e em especial ao Manuscrito 1 Série Azul da *Crónica de 1344*<sup>3</sup>. Neste sentido definimos quatro tipos de estudos sobre os quais incidirá a explanação subsequente: as investigações cujo tema central seja a *Crónica de 1344* – onde se incluem as edições críticas das duas redacções da Crónica e interpretações literárias ao texto da segunda redacção –, projectos que tratem em concreto da vertente artística do manuscrito da Academia das Ciências e alguns artigos que se debruçam de uma ou outra questão específica, com ligação às conclusões das exposições mais extensas e catálogos/inventários de iluminura onde a *Crónica de 1344* seja parte integrante. Ficarão de fora todos aqueles que a ela se refiram de forma mais acessória e outros que constituam versões preliminares ou parcelas de estudos anteriormente produzidos<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Na Academia das Ciências de Lisboa a referência catalogar do manuscrito em questão é: M.S.A. 1 que significa Manuscrito 1 da Série Azul, de acordo com os preceitos arquivísticos da biblioteca da instituição. Só em seguida se menciona o título da obra propriamente dito. Devido ao facto do título, *Crónica Geral de Espanha de 1344*, ser daqui em diante exaustivamente empregue tomará a forma simplificada de *Crónica de 1344*.

<sup>4</sup> Está presente em Joaquim Veríssimo Serrão, *A historiografia portuguesa: doutrina e crítica, I e II*, 1972; em Francisco Correia, *Inventário da colecção dos manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional*, 1986; em Maria Adelaide Valle Cintra, *Bibliografia de Textos Medievais Portugueses*, 1960; em José Corrêa da Serra, *Collecção de livros inéditos da história portugueza dos reinados de D. João I, D. Duarte, D. Afonso V, D. João II, publicados de ordem da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, 1790; em Biblioteca Nacional de Portugal, *Historiografia portuguesa dos séculos XIV a XVIII: Guia da exposição bibliográfica*, 1976; em Afonso Lopes Vieira, *História da Literatura Portuguesa*, 1929; em Reynaldo dos Santos, *Oito séculos de arte portuguesa: história e espírito*, 1950; em João Barreira, *Arte Portuguesa*; em Joaquim de Carvalho, *Estudos da cultura portuguesa de século XV*; em Agostinho de Campos, *Alvorecer da prosa literária sob o signo de Aviz*, in *História Portuguesa Ilustrada*, 1929; em António José Saraiva e Ó. Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 1976; em Mário Martins, *Estudos de cultura medieval*, 1969-1983 e *Estudos de literatura medieval*, 1956; em Albano Forjaz Sampaio, *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, 1929-1942; em Torquato de Sousa Soares,

O professor Luís Filipe Lindley Cintra é o autor que enceta o estudo mais aprofundado sobre a *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Nele recupera o texto original da segunda redacção e apresenta notícias diversas que permitem pela primeira vez definir o enquadramento histórico da obra. É esta completíssima edição o mote para o desenvolvimento de outros tantos estudos sobre a Crónica, quer na sua relação com a historiografia espanhola e edição de outras redacções, quer na análise detida e pormenorizada das suas inúmeras facetas literárias e artísticas.

A quase totalidade da composição abaixo trata pois, da compreensão literária da obra e do seu papel na historiografia medieval peninsular e portuguesa. Número mais reduzido têm ainda as investigações no domínio da História da Arte, contexto este que potencia a utilidade e pertinência da presente tese.

A síntese ulterior decorre, se assim podemos dizer, de uma actual compilação e refundição de fontes várias. Salvas as devidas distâncias, surge coincidentemente, à imagem do trabalho de copistas e refundidores, que aqui são em incontáveis ocasiões lembrados, e que contribuíram para a evolução e transmissão da *Crónica Geral de Espanha de 1344* ao longo dos séculos.

## Revisão da literatura

### ***As primeiras referências à Crónica Geral de Espanha de 1344***

No ano de 1863 o Conselheiro António Nunes Carvalho descobre na então Biblioteca Imperial de Paris, um manuscrito duma *Crónica de Espanha de 1344*.

Em 1878 o *Catálogo dos preciosos manuscritos da bibliotheca da casa dos Marquizes de Castello Melhor* fala de um manuscrito, *Cronica d'Espanha* ou *Chronica Geral de Hespanha*<sup>5</sup> – muito similar a outra portuguesa, da *Biblioteca Imperial de Paris*, descoberta em 63 – que de acordo com a opinião dos autores derivaria da *Primeira Crónica Geral* de Afonso X e que pela sua prestigante decoração e ortografia, teria sido uma encomenda real<sup>6</sup>.

Nos anos noventa do século XIX, D. Ramon Menéndez Pidal, filólogo e medievalista espanhol, no decurso da sua investigação sobre manuscritos cronísticos medievais, encontrou

---

*A historiografia portuguesa do século XV*, 1977; em *Nos Confins da Idade Média: arte portuguesa, séculos XII-XV*, 1992.

<sup>5</sup> *Catálogo dos preciosos manuscritos da biblioteca dos Marquizes de Castelo Melhor*, 1878, pp. 2 e 5.

<sup>6</sup> *Ibidem*.



vários fragmentos do poema d' *Os Sete Infantes de Salas* (ou Lara) e neles um trecho da *Crónica de 1344*. Com o avanço da pesquisa tornou-se conhecedor do conteúdo dos manuscritos castelhanos da *Crónica de 1344*.

Em 1898 publicou as suas *Crónicas Gerais de Espanha*, onde incluiu os textos editados dos manuscritos castelhanos da *Crónica de 1344*, pertença da Biblioteca Real de Madrid. Eram textos àquela data praticamente desconhecidos. A atribuição da autoria passava tradicionalmente por Afonso XI, Manuel Ródriguez de Sevilha e D. Juan Manuel, que surgiam como possíveis refundidores do texto de Afonso X. Porém o conteúdo da narrativa contrariava todas essas teses. D. Ramón Menéndez Pidal não arriscava mais do que o anonimato. Segundo o filólogo o autor seria castelhano, mas com toda a certeza não seria nenhum dos habitualmente citados. A datação, por seu lado, revelou-se uma tarefa mais fácil. A data em que estaria sendo terminada a *Crónica* aparecia de forma clara em todos os códices: *Era de 1382, isto é ano de 1344*<sup>7</sup>.

Impelido pelo interesse que sempre lhe despertara esta *Crónica de Espanha* projectou imediatamente uma edição crítica do seu texto castelhano, que uma sequência de infortúnios, o impediram de levar a bom porto. Contudo classificou ainda dois manuscritos portugueses – o da Academia das Ciências de Lisboa e o da Biblioteca Nacional de Paris – como sendo cópias portuguesas da mesma *Crónica de 1344*, irmãos dos manuscritos castelhanos.

### ***O estudo pioneiro do Professor Lindley Cintra***

Em meados do século XX o prestigiado filólogo português Luís Filipe Lindley Cintra propunha-se realizar a edição crítica do texto português da *Crónica de 1344*. Tudo começou no ano de 1946, quando transcreveu o manuscrito da Academia das Ciências de Lisboa. No ano seguinte partiu para Madrid e ali permaneceu até 1950 confrontando esse texto português com o de todos os outros manuscritos castelhanos existentes, socorrendo-se do valioso apoio de D. Ramón Menéndez Pidal, que acompanhou de perto o estudo. Da análise comparativa entre os manuscritos, entre eles e o manuscrito português da Biblioteca Nacional de Paris, e entre todos eles e as suas fontes, Cintra editou o texto do original português da segunda redacção, em parceria com a Academia Portuguesa de História, no ano de 1951<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Crónicas generales de España: catalogo de la real biblioteca, Real Biblioteca, Madrid, 1898*, p. 21.

<sup>8</sup> Luís Filipe Lindley Cintra, *Crónica Geral de Espanha de 1344: edição crítica do texto português*, 2ª edição, vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2009, pp. XVIII-XX.

Reporta-se à Crónica no prefácio da sua edição crítica como (...) *um dos mais extensos entre os primeiros ensaios da prosa portuguesa*<sup>9</sup>.

Tanto o manuscrito português da Biblioteca Nacional de Paris (ms. *P*), como o manuscrito da Academia das Ciências de Lisboa (ms. *L*), correspondem directamente com os dois manuscritos espanhóis da Biblioteca Nacional de Madrid (mss. *U* e *Q*), e outro da Biblioteca Real de Madrid (ms. *V*), todos do século XV. Este grupo de códices pertence à mesma família. Destes se afasta grandemente uma cópia castelhana da primeira redacção (ms. *M*), propriedade da Biblioteca Real de Madrid<sup>10</sup>. Todos eles corresponderão a versões distintas da mesma Crónica, contudo percebe-se o diverso conteúdo e o estilo modernizado das reproduções da segunda redacção por oposição à cópia da primeira redacção. Já no final de oitocentos, apontava Menéndez Pidal, para a imperfeição desta cópia primordial e para a sua proximidade com o original da primeira redacção. Os manuscritos da segunda redacção portugueses e espanhóis não derivam directamente da cópia do original da primeira redacção existindo, entre eles, intermediários hoje perdidos<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Idem, p. XVIII.

<sup>10</sup> As letras entre parêntesis correspondem a uma nomenclatura definida por Lindley Cintra em 1951 aquando da publicação da sua edição crítica e que identificam cada um dos manuscritos conhecidos até àquela data, da *Crónica Geral de Espanha de 1344* e que foi genericamente aceite por todos os estudiosos que se lhe seguiram.

<sup>11</sup> Da análise comparativa exaustiva levada a cabo por Lindley Cintra, um dos valorosíssimos resultados que nos deixou é a *árvore genealógica* dos manuscritos, existentes e perdidos, da *Crónica Geral de Espanha de 1344* (Cintra, 2009, pp. DXXXIX e DXL). Cintra estudou os manuscritos portugueses e castelhanos da Crónica que chegaram até nós. A partir daí determinou a existência doutros presentemente desaparecidos. Existem dois *derivados directos* do códice original da primeira redacção, ao qual chamou *\*Y* (perdido), *M*, da Biblioteca Nacional de Madrid e *E*, da Biblioteca Real de Madrid, infelizmente cópias grosseiras e muito incompletas. Aparece mais tardiamente outro derivado deste original, desta feita, indirecto. É o arquétipo da segunda redacção, *\*X* (perdido). Deste descendem duas cópias, uma em português (*\*Z*, perdido), e outra em castelhano (*\*W*, perdido), sendo que cada uma delas originou os manuscritos castelhanos e portugueses que hoje se conhecem: os portugueses *L*, da Academia das Ciências de Lisboa, o seu contemporâneo, e fragmentário *C*, da Biblioteca Pública e Municipal do Porto, e outra cópia mais tardia, *P*, da Biblioteca Nacional de Paris (todos datados do século XV), que por seu turno originou as cópias do século XVII, *Li*, da Biblioteca Nacional de Lisboa e *Ev*, da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora. No ramo espanhol encontram-se *U*, e *Q*, da Biblioteca Nacional de Madrid, contemporâneos de *L* e *C*, e o mais tardio *V*, da Biblioteca Real de Madrid, contemporâneo de *P*. Existem portanto dois manuscritos anteriores à cópia da Academia das Ciências, o original da segunda redacção e outra cópia intermédia (Cintra, 2009).

Nos anos 70 do século passado, no âmbito dos *Seminários Menéndez Pidal*, o seu neto Diego Catalán realiza o projecto do avô e edita em conjunto com Maria Soledad de Andrés, a versão espanhola da redacção original da *Crónica Geral de Espanha de 1344*. A dificuldade criada pelo incompleto manuscrito *M* da Biblioteca Nacional de Madrid – cópia castelhana do original de 1344, texto base da edição –, não foi obstáculo para a sua realização, embora tenha gerado limitações. Esta publicação para além de acrescentar muitas novidades no que diz respeito ao estudo da Crónica, muitas delas já mencionadas no decurso desta exposição, é também uma amalgama das informações contidas noutros estudos preparatórios, com o título de: *De Afonso X al Conde de Barcelos: cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla e Portugal* publicado no ano de 1962 e *Crónica de 1344, que ordenó el Conde de Barcelos, Don Pedro Alfonso, edición crítica del texto español (...) preparada por Diego Catalán y María Soledad de Andrés* de 1970, ambos igualmente no âmbito do *Seminário Menéndez Pidal*. Diego Catalán traçou o esquema histórico de todos os manuscritos portugueses e castelhanos, existentes e perdidos, da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, apoiado nos resultados de Lindley Cintra, para o ramo português e com alguns desenvolvimentos do lado castelhano, relativamente às conclusões do filólogo português (1951).

## *A formação da historiografia portuguesa e a Crónica Geral de Espanha de 1344*

No que concerne ao lugar da historiografia portuguesa neste cenário peninsular afirmava Lindley Cintra que ela nasceu na primeira metade do século XIV sob influência da historiografia castelhana de meados do século XIII, herdeira da tradição do Toledano e do Tudense. A nossa historiografia deu os primeiros passos afastada da corrente latina gerando uma importante produção de anais e registos linhagísticos. O verdadeiro impulso ao encontro do exemplo de Afonso X ocorreu no reinado de D. Dinis. Por deliberação directa ou indirecta de D. Pedro Afonso, Conde de Barcelos, filho bastardo do rei foram traduzidos para galego-português as primeiras obras cronísticas castelhanas – a *Crónica de Vinte Reis* (a parte consagrada à história dos reis portugueses foi aumentada) e a *Variante Ampliada da Primeira Crónica Geral*, provavelmente realizada fora de Portugal, e *Crónica do Mouro Rasis* traduzida em território nacional<sup>12</sup>. Aproveitando os traslados e a existência de outro grupo vastíssimo de fontes, muitas delas lendárias, redigiu um texto genealógico, o *Livro de Linhagens do Conde*<sup>13</sup> que data do ano de 1340.

Diego Catalán caracteriza também a produção historiográfica portuguesa como estando completamente apartada da tradição cronística neo-isidoriana do centro da península.

---

Apresentou o (novo) manuscrito S, segunda parte do manuscrito V, já considerado por Cintra, e os tardios (de finais do século XV) e fragmentários o e v, também descendentes de \*W (Catalán, 1971). Demonstrou assim que a refundição de cerca de 1400 (Cintra, 2009) teve muito mais repercussão nos dois séculos seguintes, em termos de cópias realizadas, tanto em Portugal como em Espanha, do que a primeira redacção da Crónica. Ver em anexo (anexo 1) a árvore genealógica dos manuscritos das duas redacções da *Crónica de 1344*.

<sup>12</sup> A saída de textos que defendiam e legitimavam um ideário político-religioso específico, com origem no reino vizinho despertou o interesse de D. Dinis a actualizar-se no cultivo da historiografia. Será de sua iniciativa ou do seu filho D. Pedro Afonso, Conde de Barcelos, a tradução de um grande número de Crónicas estrangeiras, entre elas a *Crónica de Castela* e a *Variante ampliada de 1289 da Primeira Crónica Geral*. A *Crónica de Castela* pode datar-se, como Cintra já supunha (por meio de observações paleográficas que realizou), dos finais de Duzentos, princípios de Trezentos. Como comprovado por Diego Catalán, a história não inclui o reinado de Fernando IV (1295-1312), por conseguinte, no caso de ter sido redigido durante o seu reinado ou após a sua morte, seria inexplicável a omissão. Confirmou-se portanto, a datação do filólogo português. Contudo, a *Crónica de Castela* e a *Variante ampliada de 1289* são textos completamente independentes, gerando traduções, também elas independentes: a *Versão galego-portuguesa da Crónica de Castela* e a *Versão galego-portuguesa da Variante ampliada de 1289*. Ao contrário do que Cintra defendia não existia um manuscrito único – *Variante Ampliada da Primeira Crónica Geral* – fruto dessa tradução. Eram textos autónomos que foram traduzidos nas mesmas condições, embora a certa altura tenham sido utilizados em conjunto. (Catalán, 1971, pp. XLIV-XLIX). É o caso do uso que lhes foi dado pela *Crónica galega de 1404* e pela própria *Crónica de 1344*. Porém, de acordo com Diego Catalán, ao que tudo indica D. Pedro Afonso só utilizou uma delas no seu *Livro de Linhagens* – a *Versão galego-portuguesa da Crónica de Castela* –, logo poderá pensar-se que as traduções decorrerão da mesma iniciativa, mas que não serão necessariamente contemporâneas. Conforme observou Diego Catalán, toda esta actividade de traslado constituiu a primeira história cronística divulgada em Portugal e o ponto de partida de toda a historiografia em língua portuguesa. (Catalán, 1971, p. XLVIII).

<sup>13</sup> Designação utilizada por Luís Krus no seu livro *A concepção nobiliárquica do espaço ibérico*, 1994, antes definida por José Mattoso, Lisboa, 1980 e adoptada daqui em diante.

No entanto aponta para uma nova e importante descoberta face à investigação de Lindley Cintra que deita por terra a ideia de que a *Crónica de 1344* constituiu o primeiro esforço cronístico em Portugal. Antes o terá sido o *Chronicon Galego-Português de Acenheiro*. Esta Crónica foi descoberta no século XVI pelo *modesto historiador* que lhe deu o nome. Foi desacreditada no século XIX e entretanto está desaparecida. Segundo Catalán é o verdadeiro antecedente da actividade cronística portuguesa que à semelhança da *Crónica de 1344* também não se baseia no Tudense, no Toledano ou na *Estoria de España alfonsí*. O facto de ainda não juntar a lenda de Egas Moniz à *Lenda de Afonso Henriques*, adição do autor da *Crónica de 1344*, leva Catalán a situar a *Crónica de Acenheiro* entre 1341 e 1342, dado já fazer referência à Batalha do Salado<sup>14</sup>.

### ***Fundamentais diferenças entre as duas redacções da Crónica de 1344 e o sentimento nacionalista na segunda redacção***<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Diego Catalán Menéndez Pidal, *Crónica General de España de 1344, preparada por Diego Catalán y Maria Soledad Andrés*, Gredos, Madrid, 1971, pp. XXXI-XLIV.

<sup>15</sup> Seguindo as conclusões de Cintra, obtém-se a diegética das duas redacções da Crónica. A primeira redacção da *Crónica de 1344* inclui, a descrição geográfica do território hispânico (fonte: *Crónica do Mouro Rasis*); a genealogia do povo godo até Vitiza (*Liber Regum* refundido); a sucessão de Vitiza por Rodrigo, reinado de Rodrigo e invasão muçulmana (*Crónica do Mouro Rasis*); a lista dos reis da península; e a história praticamente genealógica de Pelaio a Afonso XI (Pelaio a Vermudo III: *Liber Regum* refundido). Depois do relato genealógico dos reis das Astúrias, Leão e Castela segue-se a refundição da *Primeira Crónica Geral*, onde se conta com mais detalhe a história de Espanha (o autor introduz aqui o cantar jogralesco de Fernão Gonçalves, os cantares dos Infantes de Lara e uma suposta crónica de Jaime I de Aragão, em poesia). Sucede-lhe uma história resumida dos reis da Sicília, Bretanha, Inglaterra e França (*Liber Regum* interpolado e fonte arturiana, semelhante ao encontrado no *Livro das Linhagens* do Conde D. Pedro). Existe um corte no manuscrito M, na parte do reinado de Afonso VII. Contudo, o confronto entre a primeira e a segunda redacções permite concluir que a versão original terminava com a história dos reis de Castela e Leão, até à Batalha do Salado e reinado de Afonso XI, porém não se conhecem as fontes (Cintra, 2009, pp. XXXI-XXXVI).

Na segunda redacção da *Crónica de 1344* é substituída a história genealógica inicial por outra baseada na *Primeira Crónica Geral*, onde se inserem elementos da história universal e do povoamento da Europa e da Espanha. Segue-se um trecho da *Crónica do Mouro Rasis*; a geografia proveniente desta Crónica árabe e a inclusão do louvor à Espanha (tradição afonsina proveniente do Toledano e do Tudense). Verifica-se a supressão da parte final da geografia de al-Razi e a inserção da história de outros povos que dominaram a península (Romanos, Godos, Almonizes, etc.). A história romana encontra-se muito mais reduzida do que na versão de Afonso X. Embora mais desenvolvida do que no texto da primeira redacção, a história dos Godos foi também resumida, em comparação com a narrativa da *Primeira Crónica Geral*. Continua recuperando novamente a *Crónica do Mouro Rasis* desde a morte de Vitiza, reinado de Rodrigo até ao fim da história do Al-Andaluz. Mantém-se a lista dos reis. A genealogia de Pelaio a Afonso XI é trocada por uma história mais pormenorizada que provém da *Primeira Crónica Geral*. De Fruela I a Vermudo III, no entanto, mantém o *Liber Regum* refundido. Subtrai as genealogias da Sicília, Bretanha, Inglaterra e França. A partir daqui a fonte utilizada é a *Primeira Crónica Geral*, limitando-se o redactor a correcções estilísticas (Cintra, 2009, pp. XXXVI-XXXVIII).

Em 2005, Albano Figueiredo na sua dissertação de doutoramento intitulada *A crónica medieval portuguesa: génese e evolução de um género (Sécs. XIV-XV). A dimensão estética e a expressividade literária*, desenha outro esquema do conteúdo narrativo das duas redacções da *Crónica de 1344* totalmente apoiado no trabalho anterior de Lindley Cintra.

Entre a primeira e a segunda redacções da *Crónica de 1344* divergem a tendência universalista daquela e a restrição à história ibérica e portuguesa escolhida por esta. A limitação do objecto da narrativa é ainda mais notória no texto da *Crónica de Portugal de 1419*<sup>16</sup>, que se obteve através da extracção da parte da história dos reis de Portugal do texto da segunda redacção da *Crónica de 1344* gerando uma crónica individual. A segunda redacção da *Crónica de 1344* apartou-se radicalmente dos propósitos universalistas e de união ibérica do Conde de Barcelos, estreitando o seu relato, afora uma ou outra excepção que assim o exigia, aos acontecimentos decorridos em território português. A razão principal, segundo Cintra, radica no evento que alterou para sempre o entendimento dos conceitos de independência e nacionalidade em Portugal: a crise de 1383-85<sup>17</sup>. Ultrapassados os conturbados tempos que marcaram o final do século XIV, sobe ao poder uma nova dinastia garante da paz e prosperidade do reino, condições estas que assentavam justamente no rompimento com antigas identificações unitárias sob o desígnio de uma missão totalmente obsoleta, como a Reconquista cristã. As identidades nacionais são para o século XV a afirmação das nações num Mundo que se revelava cada vez mais vasto e cheio de novidades, fora do velho território europeu e peninsular.

Diego Catalán denota tal como Cintra, diferenças substanciais no conteúdo das duas redacções. Alerta nomeadamente para a proximidade da segunda aos primeiros capítulos da *Primeira Crónica Geral* de Afonso X, ao passo que a primeira se ligou mais à história universal proveniente da *Crónica de Al-Razi*<sup>18</sup>. Ademais atenta para certas singularidades desta *Crónica Geral de Espanha de 1344*, em relação às outras crónicas de Espanha. Nesta conta-se as origens do reino português; alonga-se a história de Afonso Henriques, onde se

---

<sup>16</sup> Ver a publicação de A. Magalhães de Basto, *A Crónica de 1419 e a historiografia medieval peninsular*, Porto, 1957.

<sup>17</sup> Luís Filipe Lindley Cintra, *Crónica Geral de Espanha de 1344: edição crítica do texto português*, 2ª edição, vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2009, pp. CDII-CDX e CDXVIII-CDXIX.

<sup>18</sup> Ou *Crónica do Mouro Rasis* em Diego Catalán Menéndez Pidal, *Crónica General de España de 1344, preparada por Diego Catalán y Maria Soledad Andrés*, Gredos, Madrid, 1971, pp. XXI-XXX. Ver António Fournier, *A primeira parte da Crónica Geral de Espanha de 1344: o texto e sua construção*, dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, 1996, onde o autor avalia a primeira parte do original da segunda redacção, que como afirma é a secção que mais se afasta da narrativa da primeira redacção. Diz Fournier que o redactor quis estruturar de forma diferente a história da península, anterior à reconquista aproximando-a do modelo cronístico afonsino, embora tenha conservado trechos da *Crónica do Mouro Rasis* da redacção inicial. Verifica o autor que a fidelidade da narrativa é sempre maior no que respeita à informação retirada do original da primeira redacção. Para a segunda fonte reservou o compilador a ampliação e a omissão dos conteúdos textuais. Chama também a atenção para a nova concepção de espaço ibérico, que importa reforçar, ao tempo da segunda redacção. Neste contexto suscita menor atenção a história universal proveniente da *Crónica do Mouro Rasis* que é em muitas partes suprimida ou reduzida. É a actual consciência de independência, de autonomia e de poder interno que precisam de ser aclamados.

inverteu a imagem negativa do rei português no desastre de Badajoz propagandeada pelos textos castelhanos anteriores; justifica-se a ausência de D. Afonso II na Batalha de Navas de Tolosa; e hostiliza-se constantemente a dinastia castelhana, considerada ilegítima pelo autor da Crónica.

Isabel de Barros Dias, no seu livro *Metamorfoses de Babel. A historiografia ibérica (Sécs. XII a XIV). Construções e estratégias textuais*, fala-nos desta manipulação textual ocorrida na segunda redacção da *Crónica de 1344* e que tinha como propósito favorecer uma ideologia particular. Passagens equívocas do texto *fonte* abriam caminho a modificações profundas que regra geral resultavam na consubstanciação de um novo relato. A multiplicidade de significados atribuíveis a determinado acontecimento (devido à utilização de diversas fontes sobretudo as poéticas e lendárias) em contraponto ao resultado final universal que se pretendia constituiu terreno fértil a esta remodelação do texto. Identifica, portanto, a autora na segunda redacção da *Crónica de 1344*, um desvio em relação à ideologia imperialista de Afonso X embora reconstrua os períodos mais antigos da Hispânia que a primeira redacção ignora, com base em fontes fundamentalmente analíticas à falta de material para o dito período na *Primeira Crónica Geral*<sup>19</sup>. Para passagens referentes aos povoadores da Hispânia a segunda redacção altera consideravelmente o texto da fonte. Aos episódios de Hércules na Península, por exemplo confere-lhes um sentido mais cavaleiresco e menos imperialista. A nomeação dos reinos de Portugal, Aragão e Navarra é na segunda redacção desenvolvida, ao passo que é inexistente na *Primeira Crónica Geral* e na *Tradução Galego-Portuguesa da Primeira Crónica Geral*<sup>20</sup>. Na segunda redacção da *Crónica de 1344* também se procede ao resumo das narrativas que falam sobre os reis de Castela e Leão, uma vez que a estratégia de afirmação peninsular de Portugal passava então pela sua introdução no espaço ibérico, designadamente através da nomeação na tradição historiográfica hispânica. Para o período da Reconquista ambas as redacções da *Crónica de 1344* resumem os elogios aos reis unificadores da península e alongam-se no relato dos lados mais nebulosos dos monarcas castelhanos e leoneses. A autora chama ainda a atenção para outra tática compilatória. Trata-se duma adaptação do texto ao invés da habitual modificação do conteúdo discursivo sempre que a passagem textual servia quer a ideologia *anti-imperialista* da segunda

---

<sup>19</sup> Albano Figueiredo apoia a tese de exaltação nacionalista por contraponto à visão imperialista de Afonso X, avançada por Isabel de Barros Dias. Albano António Cabral Figueiredo, *A crónica medieval portuguesa: génese e evolução de um género (Sécs. XIV-XV). A dimensão estética e a expressividade literária*, Dissertação de Doutoramento em Letras, Faculdade de Letras de Coimbra, 2005.

<sup>20</sup> Aqui utilizamos a designação que a autora atribui às obras em questão e que em Lindley Cintra corresponde à *Tradução galego-portuguesa da Variante Ampliada da Primeira Crónica Geral* e que Diego Catalán esclareceu a correcta proveniência e tradução para português (ver nota de rodapé 12).

redacção, quer o pensamento *pró-senhorial*, da primeira. A utilização de discursos que permitiam mais do que uma leitura é comum na recompilação do texto primitivo da *Crónica de 1344*. Por exemplo, a inserção das *Mocidades de Rodrigo*, por exemplo, onde se exalta a superioridade do Cid relativamente a D. Fernando I e D. Afonso VI possibilita a referida dupla interpretação. Por essa razão o episódio foi aproveitado pela segunda redacção. A refundição do texto original dá enfoque à excepcional figura do cavaleiro, mas enquanto peão da vontade régia<sup>21</sup>.

### ***A data da segunda redacção da Crónica Geral de Espanha de 1344***

Defensava Cintra a provável data da segunda redacção por volta do ano de 1400, considerando dois manuscritos anteriores ao M.S.A 1, da Academia das Ciências na linha genealógica. Sabendo a *Crónica de Portugal de 1419*, o mais antigo texto baseado na segunda redacção da *Crónica de 1344*, apontava inclusivamente para princípios do século XV, finais do XIV a sua composição, pelo menos no que ao texto diz respeito<sup>22</sup>.

Isabel de Barros Dias conhecendo as alterações feitas pelo compilador à primeira redacção da *Crónica de 1344*, desloca a feitura do texto da segunda redacção para o último quartel do século XIV, mais propriamente para a década de 80 (perto da última redacção do *Livro de Linhagens do Conde*, datada de 1383), quando Portugal vivia uma crise económica e política grave e estava na eminência de ser tomado por Castela. Ora, conjunturalmente o discurso apologético da unificação ibérica seria de evitar. Mais. Reconhece a autora na crítica subtil que é feita à ingerência das mulheres na vida política ao longo da *Crónica*, outra prova da refundição do texto da primeira redacção em finais de Trezentos. Alega que a crítica generalizada a estas mulheres teria como objectivo a condenação indirecta à postura de D. Leonor Teles. A mesma preocupação, denota, não está patente na história dos reis de Portugal do manuscrito de Paris da *Crónica*, da década de 60 do século XV, onde os reinados portugueses se estendem a Afonso V e onde se faz uma crítica directa e francamente pejorativa à relação de D. Fernando com D. Leonor. Sem nenhuma condescendência o texto várias vezes denigre a imagem da rainha e glorifica a figura do Mestre de Avis. Para Isabel Dias isto significará que o compilador do original da segunda redacção não poderia àquele

---

<sup>21</sup> Isabel de Barros Dias, *Metamorfoses de Babel. A Historiografia Ibérica (Sécs. XIII-XIV): Construções e Estratégias Textuais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003, pp. 93-118.

<sup>22</sup> Luís Filipe Lindley Cintra, *Crónica Geral de Espanha de 1344: edição crítica do texto português*, 2ª edição, vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2009, pp. XXXVI-XL.

tempo criticar directamente a rainha, evento que julga denunciar a contemporaneidade entre a crise de 1383-85 e a refundição do texto da primeira redacção da *Crónica de 1344*<sup>23</sup>.

### ***A confirmação da autoria portuguesa de ambas as redacções da Crónica de 1344***

José de Bragança em 1935, depois de uma observação detida da obra, publicou no *Diário de Notícias* conclusões que atestavam a desconformidade entre os textos da *Crónica de 1344* e da *Crónica de Afonso X*, afirmando a autoria portuguesa da primeira. À época já Menéndez Pidal revelara a existência de portuguesismos e erros de tradução detectados nos textos castelhanos, o que só veio corroborar a hipótese<sup>24</sup>.

Estas descobertas não foram ignoradas por Lindley Cintra. Por meio de uma metodologia rigorosa que envolveu a eliminação sucessiva de um vasto leque de pressupostos, através de comprovação analítica, tendo em conta não só a comparação entre manuscritos, como o exame das fontes, produziu o filólogo a suficiente argumentação para provar como de origem portuguesa, tanto a segunda como a primeira redacções. O facto de pelo menos o texto original da segunda redacção da *Crónica de 1344* ser portuguesa teve como ponto de partida precisamente os portuguesismos e erros de tradução pela má compreensão do copista, previamente assinalados por Ramón Menéndez Pidal e também por Carolina Michaëlis de Vasconcelos<sup>25</sup>. Por exemplo, passagens que provêm da *Variante Ampliada da Primeira Crónica Geral* que teve tradução para galego-português, estão muito mais próximas, em todos os códices, do traslado do que do original castelhano. Mais esclarecedor ainda é a circunstância dos manuscritos espanhóis manterem os erros em partes do texto que emanam directamente de fontes castelhanas<sup>26</sup>. Não restava qualquer dúvida. O original da segunda redacção da *Crónica* é português.

Nesta sequência a autoria portuguesa da *Crónica Geral de Espanha de 1344* foi igualmente comprovada. Uma das primeiras pistas foi a confirmação de erros e

---

<sup>23</sup> Isabel de Barros Dias, *Metamorfoses de Babel. A Historiografia Ibérica (Sécs. XIII-XIV): Construções e Estratégias Textuais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003, pp. 103-108.

<sup>24</sup> Luís Filipe Lindley Cintra, *Crónica Geral de Espanha de 1344: edição crítica do texto português*, 2ª edição, vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2009, p. XLV.

<sup>25</sup> Encontram-se algumas destas considerações em: Ramón Menéndez Pidal, *Crónicas generales de España: catalogo de la real biblioteca, Madrid, Real Biblioteca, 1898* e D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *O romanceiro peninsular, romances velhos em Portugal*, Coimbra, 1934.

<sup>26</sup> Luís Filipe Lindley Cintra, *Crónica Geral de Espanha de 1344: edição crítica do texto português*, 2ª edição, vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2009, pp. LXIV-LXXV.



portuguesismos igualmente presentes no texto castelhano da primeira redacção. Para além disso no texto da mais antiga cópia castelhana da primeira redacção existem prosificações e ampliações de poemas jogralescos, que foram feitas directamente para português. É necessário acudir também ao caso de que a quase totalidade da obra primitiva assenta em fontes portuguesas – *Crónica do Mouro Rasis e Tradução galego-portuguesa da Variante Ampliada da Primeira Crónica Geral*, entre outras. Admitindo uma redacção originária castelhana ter-se-ia de aceitar que na sua elaboração foram utilizadas fontes portuguesas que já existiam em castelhano<sup>27</sup>. Concluiu-se assim, que o antigo texto castelhano corresponde a uma tradução do português, logo a primeira e segunda redacções originais da Crónica foram escritas em português.

#### ***D. Pedro Afonso, Conde de Barcelos, autor da Crónica de 1344***

Sobre a autoria da Crónica, defendia o filólogo que teria sido D. Pedro Afonso, Conde de Barcelos, filho ilegítimo do rei D. Dinis a projectar uma história genealógica universal. A estada em Espanha, durante o exílio, possibilitou-lhe a convivência com as obras e o saber-fazer da escola afonsina. Além do mais, gozava depois do regresso de uma situação pessoal estável, de retiro no seu paço de Lalim, longe das intrigas da corte e por isso propiciadora da realização de uma empresa de tais dimensões. De primeiro compõe um registo linhagístico com grande assento em fontes poéticas e lendárias: o *Livro de Linhagens do Conde*. Após esse *ensaio* redige finalmente uma crónica geral: a *Crónica Geral de Espanha de 1344*<sup>28</sup>.

A *Crónica do Mouro Rasis* é uma das primeiras traduções cronísticas para português e uma das principais fontes da *Crónica de 1344*. Foi encomendada, ao que tudo indica, por D. Dinis ao capelão do sogro do Conde<sup>29</sup>. A *Versão galego-portuguesa da Variante ampliada da*

---

<sup>27</sup> Idem, pp. LXXVI-LXXXVII.

<sup>28</sup> Idem pp. CLI-CLV.

<sup>29</sup> António Botas Rei é o autor da dissertação de doutoramento, *O Louvor da Hispânia na cultura letrada medieval peninsular – das suas origens discursivas ao apartado geográfico da Crónica Geral de Espanha de 1344*, cujo objecto central é o discurso panegírico ao território hispânico. Ensaia o seu percurso evolutivo desde tempos pré-clássicos, incidindo mais insistentemente na Idade Média (tempo do seu apogeu) e prosseguindo até à Idade Moderna, mais especificamente ao século XVII, data de um manuscrito que pretensamente tentou a recomposição da *Crónica do Mouro Rasis* – famoso apartado geográfico da Hispânia que foi utilizado para lá da Idade Média, e amplamente aproveitado pela *Crónica Geral de Espanha de 1344*. É neste contexto analítico que ingressa contando ainda com outros representantes da primeira e segunda redacções da *Crónica de 1344* (manuscritos *M*, *E* e *L*) numa perspectiva de desvendamento do original do século XII da crónica árabe, do qual se traduziu para galego-português a *Crónica do Mouro Rasis*. Considerando que o século de produção da primeira redacção original do punho dos califas de Córdoba data do século X, o autor propõe-se a descobrir pelo cruzamento entre fontes latinas e árabes devedoras de al-Razi, o que ficou do texto primordial na cópia do século XII, fonte da tradução para português. Resultou do confronto textual que a cópia do século XII da qual se fez a tradução para galego-português, foi realizada mais especificamente nos anos 60 dessa centúria pelos herdeiros do

*Primeira Crónica Geral*, terá sido identicamente, se não da autoria de D. Pedro Afonso, pelo menos uma encomenda sua. A actividade literária do Conde está actualmente comprovada. São hoje conhecidas cantigas e outros textos poéticos de sua lavra.

O seu envolvimento pessoal em vários episódios inéditos inseridos na *Crónica de 1344*, são mais uma evidência histórica contundente. Na história dos reis de Portugal, percebe-se a minúcia com que o autor trata o reinado de D. Dinis, o que indica claramente a contemporaneidade que os une. Os acontecimentos a que D. Pedro assistiu na primeira pessoa são explanados na Crónica com todo o detalhe. Em contrapartida a omissão é total no que toca a ocorrências, que para o mesmo intervalo temporal não presenciou e que coincidem com a época de exílio. Noutra ocasião o autor da Crónica ataca ferozmente o valido de D. Afonso IV, Gomes Lourenço, acusações que se repetem numa cantiga do Conde D. Pedro e que transpôs quase pelas mesmas palavras, para o *Livro de Linhagens* e deste para a *Crónica de 1344*.

Mais um facto que atesta a asserção são as reiteradas justificações para o comportamento do Conde que pautam a descrição das situações nas quais interveio e que como já foi dito são amplamente desenvolvidas no texto da *Crónica de 1344*. O interesse pessoal manifestado pela genealogia continua patente na Crónica, onde esse tipo de inclusão é uma constante em todo o texto<sup>30</sup>.

Não obstante os propósitos distintos que terão motivado os textos do *Livro das Linhagens do Conde* e da *Crónica Geral de Espanha de 1344* existem entre eles *pontos de contacto*<sup>31</sup> que não se podem explicar somente pelo uso de fontes comuns. Advogava Cintra que é provável que o autor da Crónica tenha usado na sua composição, o *Livro de Linhagens* e as suas fontes que não abrangiam ainda, à data a *Crónica do Mouro Rasis*.

Perante todas estas indicações deduziu o filólogo português que existe uma relação íntima entre os dois textos e outorgou quase como certa a autoria da *Crónica Geral de*

---

legado omíada dos al-Razi: os almóadas, ou melhor o almóada, alto dignatário político e homem de letras, Ibn Ghâlib. Esta obra chegou às mãos dos senhores de Aboim-Portel, primeiros governadores cristãos do Algarve que a traduziram e que mais tarde foi aproveitada pelo Conde de Barcelos genro do último senhor de Portel. Por conseguinte a *Crónica do Mouro Rasis* e a *Crónica de 1344* já pouco têm do texto original dos al-Razi, contudo tornaram-se no apartado geográfico mais utilizado durante a Idade Média e que ainda influenciou os primeiros séculos da era moderna (séculos XVI e XVII). Por completo afastadas da primordial fonte latina elaborada pelo bispo de Sevilha, a *Crónica do Mouro Rasis* e a *Crónica de 1344* permaneceram no tempo como testemunho outrossim das tradições islâmicas. António Botas Rei, *O louvor da Hispânia na cultura letrada peninsular medieval – das suas origens discursivas ao apartado geográfico da Crónica de 1344*, Lisboa, 2007, pp. 13-25.

<sup>30</sup> Luís Filipe Lindley Cintra, *Crónica Geral de Espanha de 1344: edição crítica do texto português*, 2ª edição, vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2009, pp. CXXVIII-CLXC.

<sup>31</sup> Idem p. CXXV.

*Espanha de 1344* e do *Livro de Linhagens do Conde*, a D. Pedro Afonso, Conde de Barcelos<sup>32</sup>.

Diego Catalán confirma como indesmentíveis a origem portuguesa da *Crónica de 1344* e a autoria atribuída ao Conde de Barcelos.

***Proveniência e datação da decoração do M.S.A. 1 da Crónica Geral de Espanha de 1344 da Academia das Ciências de Lisboa***

As semelhanças entre a letra do manuscrito da Academia, da *Crónica de 1344* e a do *Leal Conselheiro* e do *Livro de Enseñança de Bem Cavalgar toda sela*, de D. Duarte, conservados na Biblioteca Nacional de Paris, levaram Cintra a avançar com a hipótese de que a origem de ambos os códices fosse a câmara régia do segundo avisense, dadas as conformidades por demais evidentes entre os três códices, observando não só a similaridade da caligrafia como também da decoração<sup>33</sup>.

No que respeita às iluminuras do manuscrito da Academia das Ciências é notável a sua profusão ao longo de toda a obra. A exuberância dos ornatos, das figuras, dos desenhos geométricos e das arquitecturas ilustram ricamente o texto. A decoração do códice não tem paralelo com nenhum dos outros manuscritos da *Crónica de 1344*, condição que alimenta a suspeita de encomenda real.

Na lista de livros da biblioteca de D. Duarte aparecem duas crónicas de Espanha, uma delas *em cadernos* e uma *Crónica de Portugal*. De acordo com Lindley Cintra uma destas Crónicas de Espanha seria o M.S.A. 1 da Academia e a outra um intermediário entre o M.S.A. 1 e o original da segunda redacção, e fonte da citada *Coronica de Portugal* – como dito atrás foi da segunda redacção da *Crónica de 1344* que se retirou o texto da *Crónica Portugal de 1419*. Munido destes dados localizou com alguma segurança a produção deste manuscrito – entenda-se texto e iluminura – no círculo de D. Duarte e nas primeiras décadas do século XV<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Luís Filipe Lindley Cintra, *Crónica Geral de Espanha de 1344: edição crítica do texto português*, 2ª edição, vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2009, pp. CLXXXIX-CLXC.

<sup>33</sup> Estudo artístico comparativo que desenvolveremos no último capítulo da dissertação. Luís Filipe Lindley Cintra, *Crónica Geral de Espanha de 1344: edição crítica do texto português*, 2ª edição, vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2009, pp. CDXCIII-DI.

<sup>34</sup> Idem, pp. CDXCV-CDXCVIII.

Divergente posição assumiu em 2009, Horácio Augusto Peixeiro, do Instituto Politécnico de Tomar. No artigo que escreveu para a *Revista de História da Arte*<sup>35</sup>, nota a abundância de elementos figurativos, arquitectónicos e geométricos que relaciona a um programa decorativo mais próximo de meados do século XV. Deste modo põe em causa a afirmação de Lindley Cintra que data igualmente iluminura e escrita no princípio de Quatrocentos. Aludia Cintra à intervenção de artistas estrangeiros, ou até mesmo à recepção de material artístico, vindo de outros países da Europa que circulava sobretudo por via de Aragão (reino de onde D. Leonor, a esposa de D. Duarte era oriunda), para defender a execução total da Crónica no começo da centúria. Horácio Peixeiro dá outra sugestão. Argumenta que as semelhanças que o próprio Cintra encontra entre o *Leal Conselheiro* de D. Duarte e a *Crónica de 1344* aproximam-nas em data de execução, quer de texto quer de decoração, mas ambas mais distanciadas do intervalo que medeia as primeiras duas décadas do século. Indica outros dois casos curiosos: o regramento da Crónica a tinta azul violeta de turnesol, que diz ter-se começado a utilizar em Portugal só a partir de meados de Quatrocentos; e o tipo de vestuário e cortes de cabelo representados que correspondem a uma moda que nasceu em França em 1420. Estes factos aliados a nítidas semelhanças com a pintura e iluminura de meados do século XV levam Horácio Peixeiro a localizar a produção da iluminura da Crónica no tempo da regência do Infante D. Pedro<sup>36</sup>.

### ***Breve resenha histórica (desde o leilão da Biblioteca dos Marqueses de Castelo Melhor) e estado actual do códice***

Conforme houve ocasião de referir precedentemente desde o ano de 1879 que a cópia portuguesa de princípio do século XV da *Crónica Geral de Espanha de 1344* se encontra na biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa. A aquisição adveio por ocasião do leilão da livraria dos Marqueses de Castelo Melhor, antigos proprietários do códice. A 28 de Janeiro de 1879 aparece no *Diário Popular*, no *Jornal de Comércio* e no *Diário Illustrado*, o primeiro anúncio sobre o leilão<sup>37</sup>. A data prevista para a sua realização é o dia 1 de Março do mesmo ano. Diz-se que o leilão contém no seu espólio livros e manuscritos e que começará precisamente por estes últimos. Durante o tempo que medeia o anúncio e a efectivação do

---

<sup>35</sup> Nesta revista escreveu o autor o artigo intitulado, *Imagem e Tempo: Representações do poder na Crónica Geral de Espanha*.

<sup>36</sup> Horácio Augusto Peixeiro, *Imagem e Tempo: Representações do poder na Crónica Geral de Espanha*, in *Revista de História da Arte*, nº 7, 2009, pp. 152-177.

<sup>37</sup> As imagens dos anúncios de jornal estão em anexo (Anexo 2).

evento os códices estavam disponíveis para consulta, em dias específicos, nas proximidades e no próprio palácio dos Marquesses de Castelo Melhor, na *Rua Occidental do Passeio, nº 587*. Aí se distribuíam os catálogos que descreviam o recheio da livraria.

Desconhecem-se os motivos que estiveram por detrás desta venda judicial em hasta pública<sup>38</sup>. É certo, no entanto, que foi a morte do 5º Marquês de Castelo Melhor que a desencadeou, entre outras prováveis razões financeiras e testamentárias. Por ocasião da sua morte só deixou uma descendente ilegítima, mas que perfilhou dando-lhe o nome de família: Vasconcelos e Sousa. Coincidentemente, na mesma página do jornal está o anúncio da missa que se iria celebrar no dia 30 desse mês de Janeiro, pela alma do falecido Marquês, encomendada por D. Isabel Maria de Almeida e sua filha D. Maria da Pureza de Vasconcelos e Sousa.

No *Diário Popular* de 9 de Março, figura um segundo anúncio no qual se prevê o leilão dos livros para o dia 12 do corrente mês<sup>39</sup>. Dias depois seria realizada a venda dos manuscritos que não haviam sido arrematados na primeira fase da almoeda. É sabido que os mesmos anúncios foram mandados colocar em publicações periódicas internacionais, porém desconhecemos quais.

Na Academia das Ciências de Lisboa os livros de actas das Assembleias-Gerais, provam o interesse da maioria dos seus membros na presença da Academia, no leilão da biblioteca dos Castelo Melhor. Na sessão de 6 de Março de 1879 salienta-se a importância da instituição estar representada no leilão, e defende-se o envio de alguém entendido em manuscritos para averiguar a conveniência do que estava em catálogo. Chama-se ainda à atenção para uma actuação de acordo com as limitações financeiras da Academia. A 27 de Março, encontra-se anotada a arrematação de um manuscrito, nesse leilão e que foi alvo de comentário na mesma Assembleia. Em nenhuma parte se menciona o título do códice, porém tudo leva a crer que se trate do que veio a denominar-se M.S.A. 1 da Academia das Ciências de Lisboa<sup>40</sup>.

Com a encadernação medieval chegou ao século XIX. No catálogo para o leilão da livraria encontra-se a seguinte descrição: *O nosso codice está damnificado pela agua na parte inferior de todas as folhas sem interessar o texto, atacando apenas as illuminuras que*

---

<sup>38</sup> Informação que consta nas capas dos catálogos da biblioteca dos Marquesses de Castelo Melhor: AAVV, *Catálogo dos preciosos manuscritos da bibliotheca dos Marquezes de Castello Melhor*, Typ. Universal, Lisboa, 1878 e AAVV, *Catálogo da importante e copiosa biblioteca dos Marquezes de Castello Melhor: cujos livros serão vendidos em hasta pública, tendo a venda começo o mais brevemente possível*, Typographia Editora Mattos Moreira, Lisboa, 1878. A capa de um dos catálogos do leilão está em anexo (Anexo 2).

<sup>39</sup> As imagens dos anúncios de jornal estão em anexo (Anexo 2).

<sup>40</sup> *Livro das Actas da Assembleia-geral de 18 de Maio de 1876 a 1895*, Sessão de 6 de Março de 1879, p. 43v.

*occupam a margem inferior, sem contudo as destruir de modo que não se perceba o que representam, sendo fácil restaura-las. A encadernação é de madeira coberta de moscovia, com ornatos, tendo a lombada em mau estado*<sup>41</sup>.

A explicação acima prevenia para as condições em que se encontrava o códice. Percebe-se que quando foi adquirido pela Academia das Ciências o manuscrito vinha com uma encadernação antiga, já algo danificada. Ora, é na Academia que se providencia uma nova encadernação, aquela que possuiu até há bem pouco tempo. Foram aparados todos os fólhos, de todos os cadernos que o constituem, para lhe conferir uma dimensão e uma capa mais ao gosto da época e que não destoasse dos restantes volumes que preenchiam as estantes da insigne instituição, bem ao jeito da centúria de Oitocentos.

O século XX é um vazio absoluto quanto a notícias sobre o manuscrito.

Chegados ao ano de 2001 sabe-se de uma intervenção de conservação que foi efectuada e que se terá limitado à limpeza e à estabilização do material<sup>42</sup>. A encadernação do manuscrito foi desmantelada e comprovou-se a existência de uma anterior, pelas marcas de diversos pontos, por onde teria passado outra costura mais antiga que unira os cadernos. Pela mesma altura procedeu-se à execução de um fac-simile da obra completa, que reproduz o mais fielmente possível o original e que está disponível para consulta.

Actualmente estão em curso o estudo codicológico e o estudo da iluminura da obra – onde esta dissertação se enquadra pretendendo ser um sério contributo à sua compreensão – que deverão preceder à colocação da nova encadernação em que observações interdisciplinares concorrerão para garantir a solução mais adequada à preservação do códice.

### ***Debate narratológico sobre o texto da Crónica Geral de Espanha de 1344***

Estudos literários mais recentes vieram responder ao pedido feito por Lindley Cintra no prefácio da sua edição crítica da década 50 do século XX, onde apelava ao desenvolvimento de novas investigações que respondessem a tantas questões que terminado o seu trabalho ficavam por responder<sup>43</sup>. Partiram esses trabalhos essencialmente do texto editado da segunda redacção e nos anos noventa do mesmo século iniciaram-se projectos com

---

<sup>41</sup> *Catálogo dos preciosos manuscritos da bibliotheca dos Marquezes de Castello Melhor*, Typ. Universal, Lisboa, 1878, p. 6.

<sup>42</sup> Informação cedida pela Dra. Luísa Macedo da Academia das Ciências de Lisboa.

<sup>43</sup> Luís Filipe Lindley Cintra, *Crónica Geral de Espanha de 1344: edição crítica do texto português*, 2ª edição, vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2009, p. XVIII.

diferentes abordagens, nas mais diversas vertentes que exprimem o potencial imenso desta complexa narrativa medieval.

Uma das mais significativas e interessantes publicações que marcou a nova fase de descobrimento diegético da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, foi o *Estudo Estético-Literário*, de Elisa Nunes Esteves, publicado em 1994, que de início resume perfeitamente o que depois dele foi perscrutado por outros autores. Explicita a autora as quatro características principais do texto da *Crónica de 1344* e que sustentam a sua dimensão estética: o discurso retórico e a constante manipulação do texto, onde vemos a aplicação simultânea da retórica e da lírica; a intencionalidade ecuménica, que se reflecte na inevitável utilização de fontes lendárias e no consequente emprego da retórica que legitima a veracidade do relato; o pragmatismo social, a ideologia que se pretende transmitir ao leitor; e o discurso apelativo, para que o exemplo doutrinário e moralizante seja apreendido com sucesso.

A esta altura será interessante introduzir a tese de doutoramento de Elisa Gomes da Torre, para a Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, em 2003, que incide sobre a *Consciência Literária da Crónica Geral de Espanha de 1344*. A autora pondera sobre a subsistência da Crónica enquanto modelo de narrativa longa apesar da alteração de valores operada na sociedade portuguesa desde o tempo do Conde de Barcelos. Foi ainda assim aproveitada e rearranjada pela nova ideologia, embora à época, já não se visse com tão bons olhos o fundo fabuloso que a define não obstante se constatasse o seu êxito persuasivo e instrutivo. Como nos diz Albano Figueiredo<sup>44</sup> esta é a característica que diferencia crónicas gerais e crónicas régias: as primeiras tudo tentam abarcar e daí resulta o incontido uso de fontes poéticas tidas como menos fiáveis, ao passo que as segundas restringem a todo o custo o recurso à lenda.

O imaginário medieval encontra então na escrita um local de libertação por excelência. É o cariz místico que atrai e identifica o leitor. A interpretação dos episódios fantásticos ensina e possibilita a captação e a assimilação da mensagem pela empatia, declara Fernando Alves Martins de Figueiredo<sup>45</sup>.

Elisa Nunes Esteves em 1994 certificou a existência de um fundamento comum no imaginário medieval e que estaria também na base da construção textual da *Crónica de 1344*. No mundo maravilhoso e místico, a Espanha surge como o paraíso matricial, território de

---

<sup>44</sup> Albano António Cabral Figueiredo, *A crónica medieval portuguesa: génese e evolução de um género (Sécs. XIV-XV). A dimensão estética e a expressividade literária*, Dissertação de Doutoramento em Letras, Faculdade de Letras de Coimbra, 2005.

<sup>45</sup> Fernando Manuel Alves Martins de Figueiredo, *O maravilhoso na Crónica Geral de Espanha de 1344: tipologia e implicações narratológicas*, Tese de mestrado em Literatura Portuguesa apresentada ao Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995.

abundância e harmonia, de natureza fantástica. A acção do herói é impelida e protegida por forças mágicas e celestes. Os castelos e a conduta cavaleiresca reportam aos romances arturianos, e a floresta está associada à mulher, à morte e à traição. O discurso diviniza o cenário onde a acção se desenrola (a Espanha) e as personagens que nele se movimentam. É o território glorificado, passagem de heróis lendários dos quais descende o povo ibérico. A superação pessoal dos heróis honra a excepcional ascendência. O seu carácter salvífico é peão da vontade divina que na Terra se materializa na figura do rei. Afirma Elisa Esteves que o louvor pertinaz à figura do monarca é o cunho distintivo da segunda redacção da *Crónica de 1344*. O poder supremo do rei é ostentado ao longo de toda a obra através dos seus símbolos: tendas, arraiais, fortalezas, castelos, coroa, ceptro e trono. Todos eles são desenvolvidos quer pelo texto, quer pela imagem<sup>46</sup>. Horácio Peixeiro concorda. Assevera que existe nesta obra uma preferência declarada por cenas profanas em desfavor das religiosas e que vulgarmente estão relacionadas ou com a figura do rei ou com costumes cortesãos. Por outro lado a posse de território conferidora de poder dispensa agora a valentia guerreira sucesso que, segundo o autor explicará a ausência de cenas bélicas ao nível da decoração<sup>47</sup>.

### ***Ensaio sobre a vertente artística do M.S.A. 1 da Crónica Geral de Espanha de 1344 da Academia das Ciências de Lisboa***

No tocante à investigação artística do manuscrito da *Crónica de 1344*, da Academia das Ciências contamos com mais algumas preciosas colaborações além das considerações de Horácio Peixeiro, acima expostas. Uma de María Pandiello Fernández que defendeu em Novembro de 2012 a tese de mestrado em História da Arte Medieval apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com o título *Estudio iconográfico de algunas representaciones en la Crónica Geral de Espanha de 1344 (Academia das Ciências, M.S.A. 1)*, e outra, um artigo que a Professora Teresa Amado escreveu para a revista ARIANE, em 1999. Acabam ambas por abordar matérias coincidentes que têm como objecto central as iluminuras de maior aparato do M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344*.

Após a descrição dos programas decorativos de algumas destas mais relevantes iluminuras – Hércules e o casamento de Lybéria, a morte de D. Fernando I e D. Afonso VII, o

---

<sup>46</sup> Elisa Nunes Esteves, *A Crónica Geral de Espanha de 1344: Estudo estético-literário*, Pendor, 1994, pp. 53, 54, 59, 63, 68, 143, 152, 157, 163, 167 e 180.

<sup>47</sup> Horácio Augusto Peixeiro, *Imagem e Tempo: Representações do poder na Crónica Geral de Espanha*, in *Revista de História da Arte*, nº 7, 2009, pp. 152-177.



episódio do Cid, a cena do milagre do arcebispo de Santiago, episódios da vida das rainhas D. Urraca, D. Teresa e D. Leonor e os jogos, a música e a dança na corte régia –, María Padiello passa à análise interpretativa das concepções que estão na base dessa criação ornamental.

De acordo com a autora um dos conceitos mais explorados pela *Crónica de 1344* é a relação opositiva entre ordem e caos que se corporiza no cotejo entre natureza e civilização e que identifica o desenvolvimento duma mentalidade pré-humanista de compreensão e dominação da natureza. Dá o exemplo da eterna rivalidade entre homem e besta que apreende na inicial *O* do fólio do prólogo, formada pelo do movimento corporal de quatro homens presos à própria inicial e às caudas de dois dragões<sup>48</sup>. Reconhece também nos dragões o possível significado de combate político. María Padiello expõe aqui uma ideia já explorada por Elisa Nunes Esteves, quando fala do território ibérico enquanto região de extrema fertilidade e por esse motivo permanente alvo de cobiça e inveja, o que o torna num local de conflito bélico por excelência. Vai mais longe e deduz que os dragões da inicial são a reprodução do mal e as formas circulares a revelação do tempo cíclico. No ciclo temporal que define os acontecimentos do Mundo entronca a ideia de *ordem natural das coisas* que se relaciona com a legitimidade e a continuidade linhagística, com a justificação do poder e da própria organização social (preocupações capitais dos primeiros reis da dinastia de Avis), que se amparam na preservação da memória firmemente patrocinada por D. Duarte que no seu *Leal Conselheiro* apadrinha a *renenbrança*, pela escrita e pela leitura<sup>49</sup>.

Nos funerais dos reis discorre Padiello sobre a correspondência entre estas noções de legitimidade e continuidade. Afiança que o texto e a ilustração da *Crónica*, especialmente nestes episódios, concretizam os conceitos de colectividade e corporização da máquina governativa. Daí o relevo dado a várias figuras da nobreza durante a narrativa, e que afinal só comparece obedecendo a uma lógica de prosperidade em razão do serviço e fidelidade prestados à Coroa, em concordância com a nova concepção de poder centralizado no rei. O colectivo em que o soberano se apoia é a base do equilíbrio social, desde que cada indivíduo respeite infalivelmente o lugar que ocupa no conjunto. Para Padiello a iluminura tal como a

---

<sup>48</sup> No que respeita à perscrutação do movimento dos corpos na iluminura do M.S.A. 1 da *Crónica de 1344* e a sua relação com o imaginário e o simbolismo medievais, ver Luís Correia de Sousa e Maria Adelaide Miranda, Representação do corpo na *Crónica Geral de Espanha*, in Jorge Crespo, *Estudos em Homenagem*, Ed. 100 LUZ, Lisboa, 2009.

<sup>49</sup> María Padiello Fernández, *Estudio iconográfico de algunas representaciones en la Crónica Geral de Espanha de 1344*. (Academia das Ciências, M.S.A. 1), Dissertação de mestrado em História da Arte Medieval, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Agosto 2012, pp. 5 e 26-31.

narrativa espelham a conduta dos indivíduos que mediante as suas atitudes contribuem ou não para o dito harmonia colectiva<sup>50</sup>.

Debate ainda a autora, a ideia de que a governação é um poder superior e independente do monarca. É a materialização da ordem divina no mundo terreno e que o rei deve servir tendo consciência do cargo que ocupa, que comporta essencialmente a intermediação entre o poder divino e os seus súbditos. Em detrimento do louvor à figura particular do rei enaltece-se a monarquia<sup>51</sup>.

Da imagem de Jaime II de Aragão, Teresa Amado retira a mesma interpretação de María Pandiello. Diz a professora que o retrato do rei não tem qualquer preocupação em ser fiel à sua fisionomia verdadeira. O que importa para a Crónica na reprodução da figura do rei é a equivalência simbólica à Coroa, que remeta para a superioridade do cargo régio e dos feitos do monarca e não para a sua individualidade<sup>52</sup>.

O episódio do Cid personifica, afirma María Pandiello, os nobres valores da fidalguia guerreira, a figura excepcional do herói desterrado cuja peculiar ligação com a religião e espiritualidade lhe confere atributos excepcionais. O nobre guerreiro encabeça a Reconquista cristã cargo que lhe fora concedido legitimamente atendendo às suas qualidades extraordinárias, enquanto cavaleiro e enquanto homem. A superação da postura militar e moral acontece dentro dos limites delineados pelo serviço ao poder real e não numa tentativa de lhe fazer frente. Pelo contrário. A sua evolução pessoal é apenas possível na condição de dependência e lealdade à Coroa. Embora o elogio que nestes capítulos é desfiado tenha como destinatário o Cid, o texto permite, no entanto, uma dupla leitura que beneficia tanto a apologética à nobreza pela sua acção decisiva em qualquer situação de conflito (propósito da primeira redacção) quanto à monarquia, mandatária do combate que opôs o Cid a Martim Gomez, e em que estes apesar das suas óbvias qualidades são meros peões da vontade régia. Logo, o texto acabará por servir com uma ou outra alteração a reformulação ideológica da segunda redacção<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> Idem, pp. 32-35.

<sup>51</sup> Idem, pp. 44-47 e 55.

<sup>52</sup> Teresa Amado, As imagens e o Texto Manuscrito Iluminado da Crónica Geral de Espanha 1344, in *ARIANE, revue d'études littéraires françaises*, n° 16, Lisboa, 1999-2000, pp. 39-40.

<sup>53</sup> María Pandiello Fernández, *Estudio iconográfico de algunas representaciones en la Crónica Geral de Espanha de 1344. (Academia das Ciências, M.S.A. 1)*, Dissertação de mestrado em História da Arte Medieval, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Agosto 2012, pp. 56-60. Podemos reportar também ao estudo de Isabel Barros Dias no que respeita às modificações de fundo ideológico: Isabel de Barros Dias, *Metamorfoses de Babel. A Historiografia Ibérica (Sécs. XIII-XIV): Construções e Estratégias Textuais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003.

Pandiello alega que existe, na *Crónica de 1344*, uma demarcação notória entre a Igreja e a Corte, mais uma vez aliada à ideia de que cada indivíduo ou organização desempenha um papel específico na sociedade pelo que não deverá nunca ultrapassá-lo e imiscuir-se no papel de outrem sob pena de comprometer a ordem e estabilidade sociais<sup>54</sup>.

Teresa Amado acrescenta alguns pormenores pertinentes a esta reflexão centrando-se na singular representação em ambiente religioso: a lenda do arcebispo e do touro. Nesta cena é óbvia a preponderância das figuras do arcebispo e do touro que são as personagens centrais da história, comenta a autora. Segundo Amado o conceito de hierarquia social radica na disposição das personagens e dos elementos do cenário que se organizam do topo para a base: da direita para a esquerda temos o rei, a nobreza e o povo; ao nível do enquadramento temos no mesmo sentido o palácio e a rua. No domínio da hierarquia moral vemos o rei acima emblemando aquele que toma consciência do seu erro e que por isso pode cair em arrependimento. Os ignorantes estão abaixo pois apesar de castigados nunca conseguirão perceber o erro, e por isso não alcançarão a redenção<sup>55</sup>.

Por seu turno as rainhas Lybéria, D. Teresa, D. Urraca e D. Leonor, personalizam, em anuência com a visão de María Pandiello, o papel da mulher na sociedade que gira inequivocamente entre a sexualidade e a forma como isso interfere na vida política e social<sup>56</sup>. A figura da mulher na vida de corte está ligada à luxúria, que é severamente condenada sempre que se intromete na vida política pelas consequências nefastas que exerce sobre a prosperidade social. A luxúria constitui o exemplo paradigmático da degradação moral do reino cristão dos godos, tendo em Vitiza o seu principal e fatal causador. O comportamento inconsequente do soberano transformou-se num mau exemplo que acabou por se propagar por todo o reino e que provocou a sua desgraça. O castigo foi ver o território hispânico cair nas mãos dos sarracenos. A narrativa deste período desenvolve-se assente no pressuposto de que o avanço muçulmano é proporcional à decadência cristã. Pelaio surge nos antípodas da condenável conduta de Vitiza, condição que está patente no enaltecimento que lhe presta o texto da *Crónica*. Tal como dizia D. Duarte, a corrupção do espírito é o requisito essencial para a perdição dos homens. Os anti-modelos são portanto, também eles, exemplos para os

---

<sup>54</sup> María Pandiello Fernández, *Estudio iconográfico de algunas representaciones en la Crónica Geral de Espanha de 1344*. (Academia das Ciências, M.S.A. 1), Dissertação de mestrado em História da Arte Medieval, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Agosto 2012, p. 63 e 64.

<sup>55</sup> Teresa Amado, As imagens e o Texto Manuscrito Iluminado da *Crónica Geral de Espanha 1344*, in *ARIANE, revue d'études littéraires françaises*, nº 16, Lisboa, 1999-2000, pp. 42-43.

<sup>56</sup> Sobre o papel funesto das mulheres na sociedade ver Ana María da Costa Toscano e Shelley Godsland (org.), *Uso pragmático do topos da rainha má na segunda redacção da Crónica de 1344 in Mulheres Más. Percepção e Representações da Mulher Transgressora no Mundo Luso-Hispânico*, vol. I, Universidade Fernando Pessoa, Porto, 2004, pp. 123-140.

governadores do presente. É o caso da rainha D. Urraca cujo comportamento pernicioso e adúltero leva a que permita que a relação viciosa que mantém com um fidalgo da corte interfira na vida política do reino. A organização social fica então comprometida uma vez que a rainha atende exclusivamente aos seus próprios caprichos usando o poder sagrado que detém unicamente com esse fim<sup>57</sup>.

Por último são observados por María Pandiello dois costumes cortesãos que ilustram o novo tipo de relação entre nobreza e realaleza que se centra agora na vida de corte e no serviço ao monarca. Assim temos a música e a dança, actividades recreativas que integram as modernas regras comportamentais desenvolvidas em ambiente cortês, bem como os exercícios e os jogos que para além da sua finalidade lúdica mantêm vivo o culto do corpo como um dos elementos fulcrais à obtenção do equilíbrio, da disciplina e da elevação moral do indivíduo. Concorrem igualmente para a rememoração da antiga e principal função da nobreza que serve agora o entretenimento do quotidiano de corte<sup>58</sup>.

Afirma María Pandiello que a riqueza material e artística das iluminuras, mas também as descrições idealizadas da vida de corte e os episódios místicos a ela ligados deferem o tão-falado prestígio que caracteriza a *Crónica de 1344* e em especial o M.S.A. 1 da Academia das Ciências de Lisboa. Segundo a autora algumas imagens são mais explícitas do que outras na revelação do seu significado. Adverte para a permanente autonomização da imagem em relação ao texto, que muitas vezes se desprende por extrapolação, num jogo de complexidade e subtilidade interpretativas, em que desafia a narrativa pela espontaneidade criativa que adopta. Sem embargo é moldada por padrões teóricos precisos e assumidos. Reconhece a excepção da imagem e o emprego constante da fantasia nesta iluminura<sup>59</sup>. Não aprofunda a questão da filiação da miniatura em exame, deixando apenas alguns exemplos do que considera de

---

<sup>57</sup> María Pandiello Fernández, *Estudio iconográfico de algunas representaciones en la Crónica Geral de Espanha de 1344*. (Academia das Ciências, M.S.A. 1), Dissertação de mestrado em História da Arte Medieval, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Agosto 2012, p. 76.

<sup>58</sup> Idem, pp. 79-81.

<sup>59</sup> Ver Luís Urbano Afonso, A essência do medium: um estudo sobre as iluminuras marginais da *Crónica Geral de Espanha de 1344* da Academia das Ciências de Lisboa, in *Cadernos de História da Arte*, Instituto de História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nº 1, Julho de 2013. Neste artigo o autor explora a questão da imaginário presente nas iluminuras do M.S.A. 1 da *Crónica de 1344* que ocupam apenas uma margem e/ou o intercolúnio, em comunicação ou não com alguma letra capital adornada. Sonda os tipos de estruturação dessa iluminura no espaço disponível e o modo como o iluminador fez uso do espaço no intuito de criar diferentes efeitos visuais no observador, nesse universo de ilusão conseguido não só pelo género de representações escolhidas como, e principalmente, pela disposição tão especial no suporte. No início separa em duas tipologias a iluminura deste manuscrito: uma, a de Tipo 1, que engloba a decoração que se resume à inicial vegetalista, e outra, a de Tipo 2 que reúne iluminuras que ocupam todas ou quase todas as margens dos fólios e as hastes da margem interior e/ou intercolúnio que albergam animais, figuras humanas e fantásticas.

tendência marcadamente italianizante: o estilo da distribuição da ornamentação no fólio, as arquiteturas, o bestiário, e a vegetação<sup>60</sup>.

Teresa Amado acha redutor a opinião comum de que a iluminura serve a estrita ilustração do texto, quando, como refere, durante a maior parte da existência do livro iluminado este foi utilizado por pessoas letradas. Sabe-se contudo das várias funções objectivas da iluminura e das suas relações físicas com o texto: *marcação do livro, do texto e das suas partes; complementaridade; (...) enquadramento e solenização do texto*<sup>61</sup>. No caso específico do M.S.A. 1 deparamo-nos com a relativa independência do texto, a arbitrariedade, e mesmo a subversão representada pela decoração. Assim sendo a autora olha a iluminura à época como fonte de inspiração e elemento impulsor da imaginação, fantasia e gozo, menos ligada seguramente do que o texto à doutrina. No relato do reinado de Afonso IV de Leão o início do capítulo é marcado por uma capital figurada formada por um demónio ou pelo próprio diabo<sup>62</sup> que, em princípio, nada tem que ver com o que vem descrito no texto. Corresponderá antes a um dos muitos extravasamentos da imaginação do artista que nem por isso se deixavam de enquadrar bem na obra, na sua narrativa e aos olhos daqueles que dela iriam fruir. Afirma Teresa Amado que é possível que fosse justamente o choque, o estímulo provocado pela ambiguidade, que se procurava neste tipo de realizações, tanto na altura da criação artística, quanto no momento da leitura<sup>63</sup>.

María Pandiello comenta que é na glorificação da imagem do rei e do seu prestígio que reside o esteio da produção artística do M.S.A. 1 da *Crónica de 1344*, o que no caso específico da decoração poderá ser limitativo. De qualquer forma foi desse prisma que a autora olhou para as iluminuras que decifrou, tentando, por essa via, chegar a uma melhor

---

<sup>60</sup> Idem, pp. 83-87.

<sup>61</sup> Teresa Amado, As imagens e o Texto Manuscrito Iluminado da Crónica Geral de Espanha 1344, in *ARIANE, revue d'études littéraires françaises*, nº 16, Lisboa, 1999-2000, p. 37.

<sup>62</sup> Ver Miguel Telles Antunes, *Livro de Horas da Condessa de Bertandos. Conocimiento zoológico antes e después de los Descubrimientos. Comparación iconográfica de los códices de la Academia de las Ciencias de Lisboa: Crónica Geral de Espanha de 1344 (Siglo XV) y Livro de Horas da Condessa de Bertandos (Siglo XVI)*, Traducción e transcripción por António García Masegosa, Xuntansa Editorial S.A., A Coruña, onde o professor e actual Inspector-Geral da Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa compara as representações de criaturas fantásticas e de animais, de ambos os manuscritos determinando para cada um e para cada espécie o número de aparições e respectiva evolução estética. Para os animais tenta perceber qual a origem geográfica de tais reproduções, que no caso da Crónica, datada da primeira metade do século XV, encontra maioritariamente em Portugal e Norte de África, sendo que no Livro de Horas, datado de cerca de 1515-1530, as origens se estendem a territórios africanos a sul do Sahara e outros da Índia. Relaciona ainda a presença ou ausência desses animais no quotidiano de ambas as eras e indaga a respeito das reminiscências do imaginário medieval na obra renascentista.

<sup>63</sup> Teresa Amado, As imagens e o Texto Manuscrito Iluminado da Crónica Geral de Espanha 1344, in *ARIANE, revue d'études littéraires françaises*, nº 16, Lisboa, 1999-2000, pp. 45-46.

compreensão do imaginário colectivo da época, da sociedade de corte, das aspirações políticas e dos padrões morais de Quatrocentos<sup>64</sup>.

### ***Catálogos e inventários de iluminura portuguesa***

Do catálogo *A iluminura em Portugal: identidade e influências* dirigido por Maria Adelaide Miranda e por Isabel Vilares Cepeda, é aqui resumido o capítulo onde consta entre outra iluminura de corte do século XV (título do capítulo) *a Crónica Geral de Espanha de 1344*, da autoria da segunda.

Isabel Cepeda delinea superficialmente as características da iluminura do manuscrito da Academia das Ciências. Fala das iniciais dos capítulos sempre iluminadas a cores e ouro, dos prolongamentos vegetistas e dos animais que muitas vezes delas partem para decorar as margens e o intercolúnio. Alude às letras capitulares historiadas e às cenas desenvolvidas nas margens que ilustram o texto, e que de na sua opinião são pouco comuns à época. Defende a influência italiana no tratamento dos elementos vegetistas, arquitectónicos, e outros. Nota o desfasamento temporal entre escrita e iluminura, colocando uma no tempo de D. Duarte e a outra em tempo posterior, para lá de meados de Quatrocentos.

Examina a paridade entre a letra gótica que aí aparece e a do manuscrito de Paris do *Leal Conselheiro* de D. Duarte, reportando à tese veiculada por Lindley Cintra que as considerava senão do mesmo punho pelo menos escritas no mesmo ambiente: a corte régia portuguesa de princípio de Quatrocentos.

Percorre ainda a iluminura do *De bello Septensi*, da *Crónica da Conquista da Guiné*, e do manuscrito parisiense de cerca de 1460 da *Crónica de 1344*. Além desta última, outras obras do Condestável D. Pedro são igualmente mencionadas, nomeadamente a *Vida e feitos de Júlio César*. Refere depois alguns manuscritos sem decoração e alerta para a inexistência de qualquer códice quatrocentista das crónicas de Fernão Lopes<sup>65</sup>.

No *Inventário dos códices iluminados até 1500* coordenado por Isabel Cepeda e Teresa Duarte é feita, como de resto para todos os manuscritos inventariados, uma breve descrição codicológica do Manuscrito 1 Série Azul (M.S.A. 1), da Academia das Ciências de

---

<sup>64</sup> María Pandiello Fernández, *Estudio iconográfico de algunas representaciones en la Crónica Geral de Espanha de 1344. (Academia das Ciências, M.S.A. 1)*, Dissertação de mestrado em História da Arte Medieval, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Agosto 2012.

<sup>65</sup> Aires Augusto Nascimento, Maria Adelaide Miranda (coord.), Carlos Reis (apresent.) ... [et al.], *A iluminura em Portugal: identidade e influências (do séc. X ao XVI): catálogo da exposição*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1999, pp.347-361.

Lisboa. Indica o título, a possível datação, que considera entre 1476 e 1500, o número de fólios, o número de colunas e de linhas da caixa de texto, o material dos fólios, uma sumária descrição do tipo de iluminuras, as dimensões médias dos fólios, o idioma do texto, o autor e o tipo de letra. Referencia o estado de conservação do manuscrito, a falta de fólios, o tipo de encadernação e as notas de pertença<sup>66</sup>.

No catálogo de iluminura medieval, *A imagem do tempo*, coordenado pelo Prof. Aires do Nascimento, é apresentado o fólio onde está representado o milagre do arcebispo de Santiago. O texto que acompanha a imagem do fólio da *Crónica Geral de Espanha de 1344* é da autoria de Aires do Nascimento. Nele o professor sintetiza a descrição codicológica do códice dando apenas informação sobre o título, a autoria, o tipo de suporte e as dimensões dos fólios e indicando também o número do fólio específico que vai tratar. Faz uma breve resenha histórica do manuscrito e descreve a lenda do arcebispo de Santiago que é profusamente ilustrada pela iluminura que dela se fez<sup>67</sup>.

Outra descrição figura no Catálogo da Exposição inaugural da Torre do Tombo, com o nome *A Iluminura em Portugal* organizado por Martim de Albuquerque e Inácio Guerreiro. Fala-se do espaço que é dedicado aos manuscritos iluminados da Academia das Ciências e em especial à *Crónica de 1344*, dos possuidores, dos retratos dos reis, das ricas iluminuras que na altura se datavam do século XVI, tal como dos problemas da encadernação e dos danos a que tinha sido sujeita<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> Isabel Vilares Cepeda, Teresa A. S. Duarte Ferreira (coord. científica e técnica), *Inventário dos Códices Iluminados Até 1500 / Inventário do Património Cultural Móvel Lisboa*, 1º vol., Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Secretaria de Estado da Cultura, 1994-2001, pp. 30-31.

<sup>67</sup> Aires Augusto Nascimento (coord. científica e textos introd.)... [et al.], *A imagem do tempo: livros manuscritos ocidentais*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2000, pp. 260-261.

<sup>68</sup> Martim de Albuquerque (perf. e org.) e Inácio Guerreiro, *A iluminura em Portugal: catálogo da exposição inaugural do Arquivo Nacional da Torre do Tombo*, Fundação Cidade de Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Figueirinhas, Porto, 1990, p. 29.

#### 4. DESCRIÇÃO CODICOLÓGICA DO M.S.A. 1 DA CRÓNICA GERAL DE ESPANHA DE 1344

##### a) Cota de Identificação

Lisboa, Academia das Ciências, M.S.A. 1 Série Azul

Crónica Geral de Espanha de 1344 – Século XV

##### b) Descrição material

Pergaminho.

##### c) Estrutura dos cadernos

###### *Sequência de cadernos / estrutura / foliação*

324 fólhos; 33 cadernos.

1	2	3	n...	20	21	n...	27	n...	33
5º	5º	5º		4º	5º		1º fl. solto + 4º	(5 <sup>os</sup> )	3 1 <sup>os</sup> fls. soltos + 2º
1-10	10-20	20-30		190-196	197-206		257-265		316-322

Foliação incerta a plumbagina no canto superior direito do fólho e que será do século XIX. Corresponde a um intervalo normalizado de 1 a 10. O intervalo de dez em dez começa a falhar a partir do 10º caderno, inclusive, onde o fólho 93 é bisado. Assim este caderno já termina com o fólho 99 e não com o número 100, embora continue a ser um quínio. Dando seguimento a esta *nuance* a foliação corre correctamente até ao caderno 16, inclusive. No 17º caderno o número 163 é suprido voltando o caderno a terminar com um fólho, não 9, mas 10, o fólho 170, mais precisamente. No 19º caderno o fólho 187 biso e tornamos a acabar o caderno com um 9, o fólho 189. O caderno 20 é um quaterno e conta-se do fólho 190 ao fólho 196, bisando o 191. Daqui até ao caderno 27 temos os cadernos que começam com 7 e concluem com 16, permanecendo quínios – caderno 21, de 197 a 206; caderno 22, de 207 a 216; caderno 23, de 217 a 226; caderno 24, de 227 a 236; caderno 25, de 237 a 246; e caderno 26, de 247 a 256. O 27º caderno tem o primeiro fólho solto, o 257 junto a um quaterno que inclui os fólhos 258 a 265. Faltando o fólho 266 neste caderno passamos a ter um novo intervalo que compreende blocos de fólhos entre o 6 e o 15 que seguem quínios – caderno 28, de 266 a 275; caderno 29, de 276 a 285; caderno 30, de 286 a 295; caderno 31, de 296 a 305; e caderno 32, de 306 a 315. No 33º caderno os primeiros três fólhos estão soltos, seguidos de



um bínio. Enumeram-se do fólho 316 ao 322. Tal como sucede com o caderno 27, os fólhos que restaram desunidos possuem uma tira de pergaminho para lá da metade do bifólho.

Os fólhos de guarda, quer do início quer do fim da obra, são mais concretamente bínios.

### ***Marcas de sequência***

Reclamos visíveis<sup>69</sup> – último fólho dos cadernos 10, 11, 13, 14(?)<sup>70</sup>, 17, 18(?)<sup>71</sup>, 19, 20(?)<sup>72</sup>, 23, 24, 25, 26, 27(?)<sup>73</sup>, 28, 29, 30, 31 e 32. Sem assinatura.

### ***Regra de Gregory***

Respeita a regra de Gregory que diz que cada bifólho se deve orientar da seguinte forma (decorrente da correcta dobragem do pergaminho): pêlo, carne, carne, pêlo, e assim sucessivamente = PCCPPCCPPC.CPPCCPPCCP (sequência dos lados do pergaminho num quínio).

## **d) Empaginação**

### ***Distribuição de espaços***

2 cols.; 43 linhas.

Largura:  $5 + 11.3.11 (25) + 5 (350\text{mm})$  x Altura:  $3 + 35,5 + 7,5 (460\text{mm})$

UR =  $460\text{mm} / 42 \text{ linhas} (= 43-1) = 10,95\text{mm}$

### ***Picotamento***

Não foi possível identificar, muito provavelmente pelo aparamento a que estiveram sujeitos os cadernos<sup>74</sup>.

---

<sup>69</sup> Devido ao aparamento dos fólhos muitos reclamos se terão perdido, como mencionou Lindley Cintra, 2009, p. CDXCIV.

<sup>70</sup> O registo fotográfico não inclui páginas sem decoração. Isso foi impeditivo de confirmarmos a existência perceptível dos reclamos para esses casos, uma vez que não houve oportunidade de averiguar este assunto no local.

<sup>71</sup> Idem.

<sup>72</sup> Idem.

<sup>73</sup> Idem.

<sup>74</sup> Sílvia Miranda afirma existir picotamento quase imperceptível na margem de dorso num dos estudos que realizou durante a preparação da sua tese de mestrado. Sílvia Miranda, *Crónica Geral de Espanha de 1344. Descrição codicológica*, trabalho académico não publicado apresentado no seminário Tópicos de paleografia I,

### ***Justificação***

A justificação foi feita a tinta preta e ponta seca<sup>75</sup>.

No regramento foi utilizada tinta azul arroxeadada, diferente daquela do texto.

Proporção  $A / L = 1,314$ . Está bastante distante da proporção áurea (1,618), talvez mais aproximada da proporção pitagórica (1,333...).

### e) Escrita

Letra gótica preta, grande e regular, tão larga quanto alta. Depois do fólio 265v onde encontramos uma lacuna no texto a letra altera-se continuado porém muito semelhante à da primeira parte. A segunda estende-se mais longitudinalmente, apresenta certas particularidades dissonantes para as letras y e z, enquanto o r maiúsculo passa a ser empregue reiteradamente em qualquer local da palavra. O professor Lindley Cintra defendeu a tese de que ou se trataria de duas mãos diferentes, em que a segunda era perfeitamente capaz de imitar a primeira, ou que pelo menos a ter sido executada pela mesma mão, a segunda parte foi escrita após algum interregno<sup>76</sup>. O(s) copista(s) é(ão) desconhecido(s).

### f) Ornamentação

A iluminura da Crónica é muito profusa. Estão iluminados 311 fólhos num total de 324 (sem prejuízo de não estarem todos eles iluminados no recto e no verso)<sup>77</sup>. Todo o início de capítulo possui uma inicial iluminada<sup>78</sup>. Esta pode exibir apenas uma ornamentação mais simples que se resume à inicial decorada com estilizações vegetalistas, ou uma inicial figurada ou ainda historiada acompanhada duma haste vegetalista, mais ou menos contínua (maioria), arquitectural ou figurada, que preenche ou margem interior, ou intercolúnio, ou ambos. É vulgar estas hastes estenderem-se pelas margens superior e sobretudo inferior. Os

---

do mestrado em Crítica Textual, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, ano lectivo 2011/2012, consultado na biblioteca da ACL.

<sup>75</sup> Idem.

<sup>76</sup> Luís Filipe Lindley Cintra, *Crónica Geral de Espanha de 1344: edição crítica do texto português*, 2ª edição, vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2009, pp. CDXCIV-CDXCVII.

<sup>77</sup> A contagem dos fólhos iluminados por caderno está em anexo (Anexo 3).

<sup>78</sup> Mesmo os que não têm título, como relata Cintra, 2009, p. CDXCVII.

entremeios de figuras das iniciais e das hastes, tal como as vinhetas onde se enquadram as letras capitais são na sua esmagadora maioria a dourado, facto que reflecte a sumptuosidade do labor decorativo da obra. Poucas recorrem a fundos coloridos (azul, vermelho e rosa) debruados a filigrana branca. As cores podem reduzir-se a combinações mais elementares entre azul, verde, vermelho, rosa, amarelo/ocre, branco e preto, como variar para laranja, azul-turquesa, castanho, cinzento, violeta e púrpura, já para não falar da diversidade de matizes das primeiras. Destacando-se de todas estas de notar as iluminuras de página inteira (assim designadas por ocuparem a totalidade das margens e intercolúnio do fólio) como as do fólio 18r, do 2º caderno e do fólio 274r, do 28º caderno. Mais elaboradas são as chamadas iluminuras cénicas de página inteira que além de ocuparem todo ou quase todo o espaço sem texto da página têm a peculiaridade de ilustrar o que nos é contado no texto. Descobrimo-las no fólio 155r, 16º caderno, no fólio 160r, 17º caderno, nos fólhos 182r, 185v, 188r e 189r, do 19º caderno, no fólio 199r, do 21º caderno e nos fólhos 266r e 269r, do 28º caderno. De salientar ainda a presença das grandes iniciais historiadas. Algumas interagem com as representações cénicas do pé do fólio, como a do fólio 160r, do 17º caderno, do fólio 189r, do 19º caderno e dos fólhos 266r e 269r, do 28º caderno. Outras aparecem isoladas, como por exemplo, a do fólio 285r, do 29º caderno e do fólio 318r, do 33º caderno. O(s) iluminador(es) é(são) desconhecido(s).

#### g) Encadernação

Original: Encadernação medieval de madeira forrada a moscóvia, com ornatos e com a lombada em mau estado<sup>79</sup>.

Substituição no século XIX: Encadernação de couro, com dois fechos dos quais restam apenas os vestígios na pele e na madeira dos planos. Decoração vegetalista gravada na pele e dourada. Compõem uma moldura nos planos, anterior e posterior e ornam também as divisórias do lombo. Neste local existe um rótulo com a inscrição: *Cronica de España*, mais especificamente no terceiro entre-nervo. Ao centro dos dois planos um motivo oval adornado, com o mesmo título. Os nervos exteriores são seis e intercalam com sete entre-nervos. Os nervos são duplos e redondos. A costura dos cadernos é em fio múltiplo e entrançado de forma redonda em torno do nervo. A distribuição dos furos da cosedura, de distâncias

---

<sup>79</sup> AAVV, *Catálogo dos preciosos manuscritos da bibliotheca dos Marquezes de Castello Melhor*, Typ. Universal, Lisboa, 1878, p. 6.

irregulares denuncia a fixação de duas encadernações. Os planos são de madeira<sup>80</sup> com estrias paralelas ao lombo e com o recorte dos bordos em aresta viva.

No princípio do século XXI a encadernação do século XIX foi desmantelada para que se procedesse ao estudo codicológico da peça e para posteriormente ser encadernada com recurso a materiais mais adequados. Conserva-se sem capa até hoje.

#### h) Texto

D. Pedro Afonso, Conde de Barcelos / Crónica Geral de Espanha de 1344.

O fólio 1r começa com as palavras: *Os nobres barões e de grande entendimento que screveron as storias antigas (...)* e termina abruptamente no fólio 322v com as palavras: *E trauaron del com aqueles garfos en alguns logares da carne e ele a leixaua rasgar por se não*<sup>81</sup>.

O conteúdo textual do M.S.A. 1 Série Azul da Academia das Ciências de Lisboa, respeita o texto original da segunda redacção<sup>82</sup> excepto as omissões avisadas pelo copista na história do Cide (fólio 265v), na história dos reis de Portugal (fólio 268r), no cerco de Badajoz por Afonso Henriques (fólio 273v), e na substituição do texto da Crónica pelos primeiros dez capítulos da Crónica de Afonso X excluindo o prólogo, nos fólhos 318r a 322v. Como já foi dito este último fólio está em branco com uma nota dum leitor do século XV, conforme averiguado por Lindley Cintra<sup>83</sup>, que sugere prevenir para a ausência duma Crónica de Portugal – (...) *sem a cronica abreuiada de portugal* –, ou seja a história dos reis de Portugal prometida pelo copista nos fólhos 268r e 273v.

Os títulos dos capítulos são escritos a vermelho. Faltam os do fólio 17r, do 2º caderno, e do fólio 82v e coluna da esquerda do fólio 84v, do 9º caderno. Os capítulos também estão numerados a plumbagina (no 8º caderno a lápis azul), mas com uma letra diferente daquela que numera os fólhos, mas possivelmente da mesma época (século XIX). Alguma confusão com a conta dos capítulos logo no 2º caderno, talvez porque aqui, amiúde o título do capítulo

---

<sup>80</sup> Sílvia Miranda afirma serem um aproveitamento da antiga encadernação medieval. Sílvia Miranda, *Crónica Geral de Espanha de 1344. Descrição codicológica*, trabalho académico não publicado apresentado no seminário Tópicos de paleografia I, do mestrado em Crítica Textual, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, ano lectivo 2011/2012, consultado na biblioteca da ACL.

<sup>81</sup> Luís Filipe Lindley Cintra, *Crónica Geral de Espanha de 1344: edição crítica do texto português*, 2ª edição, vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2009, p. CDXCIV.

<sup>82</sup> Idem pp. XXXVI-XXXVIII.

<sup>83</sup> Idem pp. CDXCIV e D.

está no final da página anterior àquela do seu início. Nestas situações vemos duas ou três numerações diferentes em cada título e que vão do fólho 12v ao 14r. Depois deste a contagem seguida é a errónea e não chega ao final. Suspende-se no fólho 175v, do 18º caderno com o número 408.

Os caldeirões estão igualmente a vermelho. Achemos-los até ao fólho 11v, do 2º caderno. Depois interrompem-se ficando apenas o espaço a eles reservado. Reaparecem intermitentemente no fólho 42r, do 5º caderno até à primeira coluna do fólho 43r. Em seguida nos fólhos 45v, 46r, 47r, 48r, 48v, 49r, 50r e 50v, na segunda coluna de texto do fólho 109r, do 11º caderno, na segunda coluna de texto do fólho 186v, do 19º caderno, na segunda coluna de texto do fólho 238r, do 25º caderno, nos fólhos 267r, 269r, 272r e 272v, do 28º caderno, no fólho 280v, do 29º caderno, na primeira coluna de texto do fólho 294v, do 30º caderno, na primeira coluna de texto do fólho 304r, do 31º caderno, e na primeira coluna de texto do fólho 320v, do 33º caderno<sup>84</sup>.

. Outra particularidade tem que ver com a aparição da primeira letra do título do capítulo da página a preto e não a vermelho, nos fólhos 284v, do 29º caderno, 309v, 311r e 312v do 32º caderno. Além disso no fólho 311v a primeira letra do texto está a vermelho ao invés de preto.

Referimos ainda a presença de maiúsculas de início de frase com um traço vertical vermelho, no seu interior, no fólho 272r, do 28º caderno e para outras de interior colorido a amarelo em alguns cadernos.

#### i) História do códice

Data: Constante em todos os textos de todas as cópias conhecidas da Crónica: *Era de 1382, isto é ano de 1344*<sup>85</sup>.

Origem: De acordo com a tese de Lindley Cintra, e ainda não posta em causa por nenhum dos autores que se lhe seguiram, a Crónica terá sido produzida na câmara régia de D. Duarte e teria feito parte da sua livraria<sup>86</sup>.

---

<sup>84</sup> Alertar novamente para a circunstância destes resultados estarem incompletos devido à inexistência de registo fotográfico para os fólhos sem iluminura. Ver o estudo preliminar de Sílvia Miranda e algumas conclusões interessantes que avança para a provável intermediação de caldeirões vermelhos e azuis, estes últimos que nunca chegaram a ser desenhados.

<sup>85</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Crónicas generales de España: catalogo de la real biblioteca*, Real Biblioteca, Madrid, 1898, p. 21.

Repetimos agora o percurso histórico da Crónica também pelo ilustre filólogo traçado, partindo duma marca de posse no recto do primeiro fólio, do bifólio de guarda traseiro: *liuro do sôr luis de alcaçova carneiro*<sup>87</sup>. Deste modo foi possível localizar a Crónica no século XVI. Supôs o professor, que ao estar na posse de um Alcaçova Carneiro em finais de Quinhentos e estando esta família intimamente ligada à corte régia – por lhe serem atribuídos desde há muito cargos de estado – teria sido doada a obra a Pedro de Alcaçova, bisavô de Luís de Alcaçova, ou por D. Afonso V, ou por D. João II<sup>88</sup>. Depois de Luís de Alcaçova Carneiro, que morreu em Alcácer-Quibir, a Crónica teria sido legada a sua filha, D. Luísa de Távora que se casou com o Visconde de Vila Nova de Cerveira. Desta família de Viscondes passaria o códice também por herança e matrimónio, para a posse dos Marqueses de Castelo Melhor, até que a sua biblioteca é leiloada e o manuscrito arrematado pela Academia das Ciências, em 1879<sup>89</sup>.

Marcas de uso: Tratando-se de um códice com mais de quinhentos anos as marcas de uso que ostenta são inúmeras e diversas.

Começemos pela nota do(s) copista(s) que está localizada no fólio 265v, onde há uma omissão do texto (está incompleta a coluna da esquerda e em branco a coluna da direita, mas com regramento). Na coluna em branco, em letra cursiva está a inscrição decifrada por Lindley Cintra: *estas folhas ficaram pera a morte do çide que eu vy em outra cronica no semelhãte lugar*. O último fólio antes das guardas de fecho, o fólio 322v está igualmente em branco (com regramento). No topo da página uma legenda cortada pelo encadernador oitocentista e algo danificada diz, conforme descortinou Cintra: (...) *ca que (...) yua cro (...) sem a cronica abreuiada de portugal*. Avança o professor a data desta nota entre finais do século XV e princípios do século XVI<sup>90</sup>. Como mencionado anteriormente, o bifólio de guarda que encerra a obra contém a marca de posse de finais de Quinhentos: *liuro do sôr luis de alcaçova carneiro*. O bifólio de guarda introdutório encerra os escritos:

- Recto do primeiro fólio – 1344.

---

<sup>86</sup> Lista constante no *Livro dos Conselhos de D. Duarte* do *Livro da Cartuxa de Évora*. Ver, João José Alves Dias, *O Livro dos Conselhos de D. Duarte*, Imprensa Universitária, Editorial Estampa, 1982.

<sup>87</sup> Luís Filipe Lindley Cintra, *Crónica Geral de Espanha de 1344: edição crítica do texto português*, 2ª edição, vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2009, p. CDXCVIII.

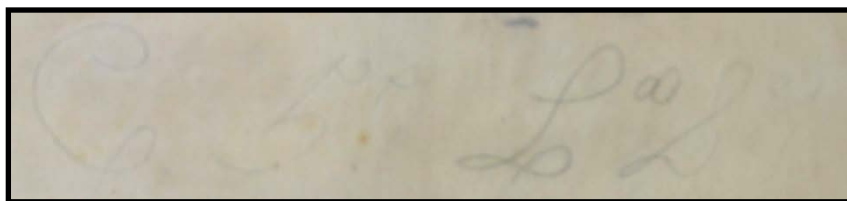
<sup>88</sup> Inclusivamente D. João II refere-se a Pedro de Alcaçova no seu testamento. Idem, p. CDXCIX.

<sup>89</sup> Idem pp. CDXCVIII-CDXCIX.

<sup>90</sup> Idem p. CDXCIV.

- Recto do segundo fólio – *Chronica de Hespanha*.

- Verso do  
segundo fólio –



O título *Chronica de Hespanha* é datado por Lindley Cintra de finais do século XVI ou do século XVII<sup>91</sup>. O facto de na sua edição crítica não referir nenhuma das outras duas poderá indiciar que foram adicionadas depois de meados do século XX, após as investigações do filologista.

Damos conta de várias anotações e emendas ao longo de todo o texto, algumas delas executadas pelo próprio copista (quando coincide com a lição dos outros manuscritos e em que este se deve ter socorrido do original da Crónica). As correcções posteriores de outras mãos, são simples retoques de estilo só pela leitura do texto, já não se valendo o anotador, do original<sup>92</sup>.

Outras notas: 46v, nota na margem de dorso; 91v, nota do século XVI-XVII, na margem de goteira; 92r, nota na margem de goteira, talvez da mão do século XV; 133r, nota na margem de goteira; 178r, nota na margem de goteira da mão do século XVI-XVII; 201r, nota talvez da mão do século XV, na margem de pé por debaixo da primeira coluna; 265v, nota na cabeça da página da mão do século XV; e 308r, nota talvez da mão do século XVI-XVII, às avessas no intercolúnio.

Outras lacunas: 13v, lacuna na palavra da primeira linha da primeira coluna; 30r, lacuna na primeira linha do novo capítulo; 45r, lacuna na primeira coluna de texto; 65r, lacuna no texto da primeira coluna; 82v, lacuna na primeira coluna; 102r, lacuna na segunda coluna; 111r, lacuna na segunda coluna; 261r, lacunas nas duas colunas; 262r, lacuna na primeira coluna; e 317v, algum espaço em branco entre o final dum capítulo e o começo do seguinte que talvez por isso incluía uma grande letra caligrafada e decorada. Este mesmo capítulo só tem começo no fólio seguinte, ficando mais um espaço em branco com regramento depois do título.

---

<sup>91</sup> Ibidem.

<sup>92</sup> Idem p. D.

Emendas: 1r e 2r, talvez alguém tenha escrito por cima de letras apagadas; 6v, emenda do copista na segunda coluna de texto; 14r, emenda do copista na segunda coluna; 17v, emenda do copista na primeira coluna; 19r, emenda do copista na segunda coluna; 21r, lacuna no final do capítulo anterior; 23r, emenda do copista na segunda coluna; 24v, mesma situação de 2r; 25r, 25v, 27r e 28r, emendas do copista; 37r, emenda talvez da mão do século XV; 38r, emendas da mão do século XV e do copista; 39r, emenda do copista; 40r, primeira coluna com algo semelhante a 2r; 45r, emenda do copista; 51r e 51v, emenda na primeira coluna da mão do século XV e na segunda coluna da mão dos séculos XVI-XVII; 55v, emenda da mão do século XV; 56r, emenda da mão do século XV; 56v, emenda da mão do século XV; 65r, frase em latim a vermelho, no princípio da primeira coluna: *E rexit factore dicto rex inclitus urbem*; 68r, emenda na segunda coluna da mão do século XV; 68v, emenda da mão do século XV; 70r, emenda da mão do século XV; 74v, emenda da mão do século XV; 82r, emenda da mão do século XV; 91r, emenda do copista; 92r, emenda talvez da mão do século XV; 93bis, emenda da mão do século XV; 97r, emenda do século XVI-XVII; 100v, emenda da mão do século XV; 102r, emenda do século XV; 108v, emenda do século XV; 112r, situação igual a 2r na coluna da esquerda, talvez pelo copista com outra tinta; 112v, emenda talvez do século XV; 116r, talvez a situação de 2r; 118r, emenda do copista; 118v, emenda do copista e situação igual a 2r; 130r, emendas de todas as épocas; 131r, emenda do século XVI-XVII; 137r, emenda na segunda coluna de texto; 154v, emenda na segunda coluna; 155r, emenda na primeira coluna; 158v, emenda na segunda coluna; 159v, emenda na primeira coluna; 165v, emenda na primeira coluna; 169v, emenda do copista na primeira coluna; 199v, emenda do copista na primeira coluna e talvez da mão do século XV na segunda; 206v, emendas do copista na segunda coluna; 207r, emendas do copista nas duas colunas; 211r, emenda do copista na primeira coluna; 212r, na primeira coluna o preenchimento duma possível lacuna, talvez pela mão do século XV e na segunda coluna a situação de 2r; 220r, mesma situação de 2r na segunda coluna; 220v, emenda talvez da mão do século XV; 221v, emenda talvez da mão do século XV; 222r, emenda talvez do copista e a mesma situação de 2r na segunda coluna; 223v, emenda do copista na primeira coluna; 228v, emenda do copista na segunda coluna; 229v, emenda do copista na primeira coluna; 231v, situação de 2r na primeira coluna; 233r, mesma situação de 2r na segunda coluna; 255r, emenda do copista na segunda coluna; 255v, emenda talvez da mão do século XV na segunda coluna; 257r, emenda do copista na primeira coluna; 260r, mesma situação de 2r na primeira coluna; 263v, mesma situação de 2r na segunda coluna; 266r, emendas nas duas colunas da mão do século XV; 269r, emenda talvez da mão do século XV na segunda coluna; 272v, emenda no título do capítulo; 273r,



emenda na segunda coluna; 274r, emendas na segunda coluna, da mão do século XVI-XVII; 279v, mesma situação de 2r; 290r, emenda na segunda coluna<sup>93</sup>.

Sinais X com diferentes formatos, desenhados com diferentes materiais situados nas margens de dorso, goteira e intercolúnio (Fig. 1 e 2). Sinalizamos a sua presença a partir do fólio 56r, do 6º caderno. Observámos também uma mão com um ponteiro (em alguns fólhos do 12º caderno. Fig. 3), uma linha em caracol, ou um *m* minúsculo localizado no intercolúnio ou na margem de goteira (que aparece no 7º caderno e some depois do 19º), um *v* e um *a* no intercolúnio do fólio 201r, do 21º caderno (Fig. 4), e pequenos escudos cruzados do lado esquerdo de algumas iniciais (a partir do 21º caderno. Fig. 5). Por todo o manuscrito vemos ainda letras de espera, a plumbagina provavelmente deixadas pelo copista e que indicavam ao iluminador qual a letra capital a desenhar (Fig. 6 e 7).

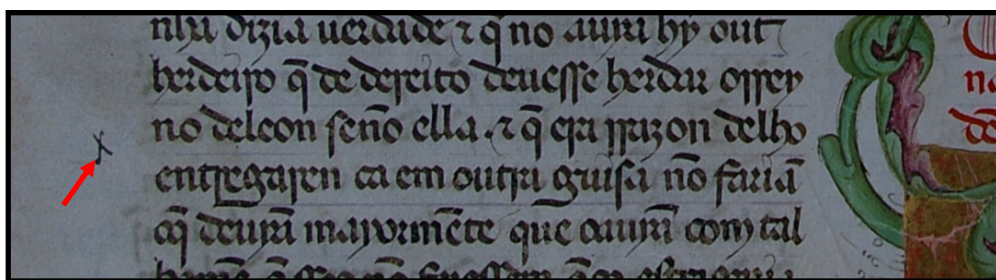


Fig. 1 - 19º caderno – Pormenor do fólio 187v.

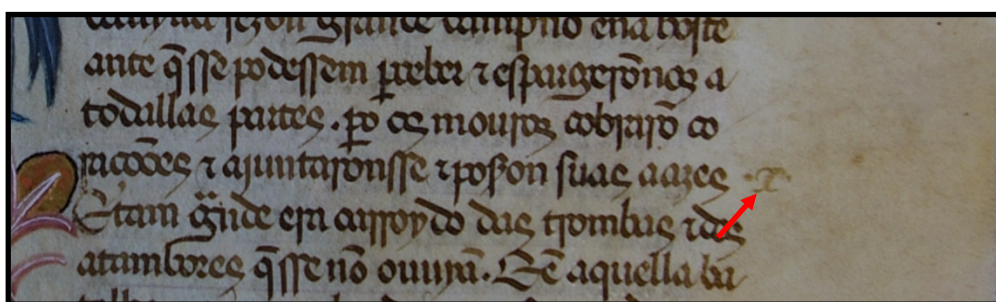


Fig. 2 - 23º caderno – Pormenor do fólio 217r.

<sup>93</sup> Ibidem. A correspondência entre notas e emendas de mãos e épocas diferentes foram anunciadas por Lindley Cintra para alguns fólhos. Com base nessa identificação estabelecemos a ligação para os outros fólhos onde encontramos notas e emendas.

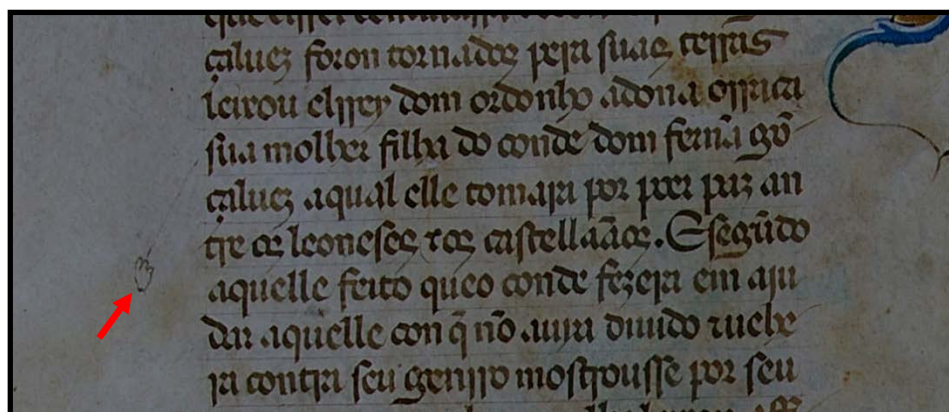


Fig. 3 - 12º caderno – Pormenor do fólio 116v.

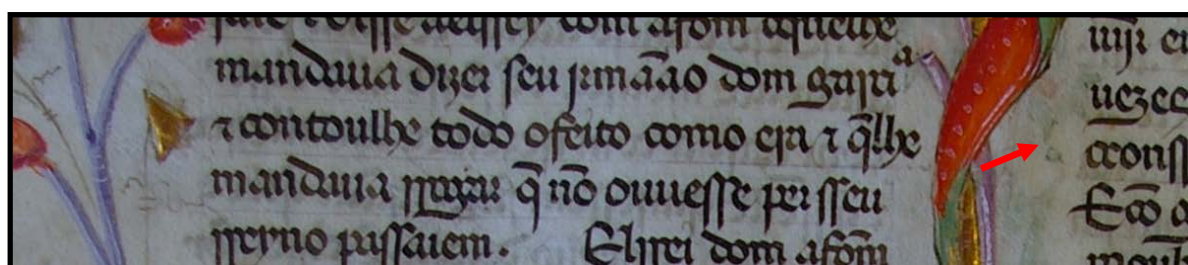


Fig. 4 - 21º caderno – Pormenor do fólio 201r.



Fig. 5 - 21º caderno – Pormenor do fólio 204r.



Fig. 6 - 17º caderno – Pormenor do fólio 167r.



Fig. 7 - 17º caderno – Pormenor do fólio 193r.

## **5. ESTUDO TÉCNICO-ESTILÍSTICO DA ILUMINURA DO M.S.A. 1 DA CRÓNICA GERAL DE ESPANHA DE 1344**

### **5.1. Pressupostos iniciais**

Antes da exposição de algumas conclusões prévias decorrentes de um primeiro e inédito exame à iluminura do códice da Academia das Ciências impõe-se a definição dos objectivos e da metodologia que as permitiram alcançar nesta abordagem inicial.

Quanto aos objectivos por detrás do estudo podemos dizer que principiámos com questões mais gerais algumas relacionadas com a descrição codicológica do códice. Procurámos perceber a organização dos cadernos dentro do manuscrito, a sua estrutura em termos do agrupamento físico e do arranjo interno de texto e sobretudo de decoração. Olhando mais em particular para o fólio sondámos em que moldes se construiu a ornamentação de cada um e se de caderno para caderno ou se no cômputo geral da obra era possível identificar repetição de padrões. Finalmente tentámos entender até que ponto um conjunto artístico de tais dimensões respeitaria ou não algum(ns) programa(s) decorativo(s), e em caso afirmativo qual(ais) seria(m).

Tendo em vista estes intentos procedemos então a um confronto primeiramente superficial entre as iluminuras dos vários cadernos e que culminou na formulação de diversos pressupostos, nomeadamente no atinente à individualização de modelos decorativos que numa segunda fase da pesquisa procurámos certificar ou contrariar. É, portanto, a partir destes pressupostos inaugurais que norteámos o trabalho de inquirição ulterior.

#### Identificação dos modelos decorativos

Das primeiras auscultações aos aglomerados iluminados do manuscrito 1 Série Azul da Academia das Ciências de Lisboa redundou a classificação temporária de quatro modelos decorativos que entendemos compor o cerne de todo o labor artístico desenvolvido nos fólhos do códex quatrocentista.

Curiosamente cada um dos quatro primeiros cadernos do manuscrito aduz um dos quatro modelos decorativos definidos que edificam em separado (um modelo por caderno) ou em conjunto (mais do que um modelo no mesmo caderno e por vezes no mesmo fólio) toda a iluminura da obra. Ressalvar que neste estágio inicial não falaremos ainda da atribuição a uma ou diferentes mãos e nos reduziremos apenas à descodificação de elementos e modos de execução que se repitam para assim possibilitar o estabelecimento dos ditos modelos.

Denominamos, portanto, da seguinte forma os padrões ornamentais reconhecidos imediatamente, no inicial quarteto de cadernos: no 1º caderno temos o modelo 1; no 2º caderno, o modelo 2; no 3º caderno, o modelo 3 e no 4º caderno, o submodelo 3A. Mais à frente explicaremos o porquê da nomeação de submodelo neste último caso.

De momento subsistem ainda algumas dúvidas quanto à inclusão da iluminura de determinados fólhos nos referidos grupos. Retomaremos o assunto mais adiante. O aparecimento de fólhos mais complexos do ponto de vista da sua identificação está para lá da metade da totalidade dos cadernos do manuscrito, sugerindo dever-se a dificuldade a misturas de pelo menos dois modelos na mesma composição e que começam a ser usuais justamente a partir daí.

### ***Modelo 1***

1º caderno. 6º caderno. 16º caderno. 17º caderno, excepto o fólho 161v, onde temos uma decoração na margem interior que corresponde ao modelo 3. Ficam também de fora os fólhos do 162r até ao 169v. Todos pertencem ao modelo 3. 19º caderno, onde hesitamos a filiação para o intervalo que compreende o fólho 187bisv até ao fim do caderno. 21º caderno, embora a partir do fólho 199v muitos detalhes lembrem o modelo 2. 24º caderno, onde a inicial *H* do fólho 233r parece ser modelo 2, tal como a decoração do fólho 235r. 28º caderno nos fólhos 266r, 266v, 269r, 269v, na inicial *V* do fólho 271r, no fólho 272r, salvo a inicial *E*, no fólho 272v, menos a inicial *S* e no fólho 275v.

### ***Modelo 2***

2º caderno. 27º caderno. Fólho 285r do 29º caderno. 33º caderno.

### ***Modelo 3***

3º caderno. 8º caderno. 9º caderno. Fólhos 161v a 169v do 17º caderno. Fólhos 171r, 172v, 176v e 177v do 18º caderno, com grandes arranjos florais semelhantes a alguns do modelo 2. 20º caderno. 23º caderno. 28º caderno, nos fólhos 267r, 267v, 268r, 268v, 270r, 270v, 271r, 271v, inicial *S* do fólho 272r, inicial *S* do fólho 272v, e fólhos 273r, 274r e 274v. 29º caderno, tirando o fólho 285r. 30º caderno.

### ***Submodelo 3A***

4º caderno. 5º caderno. 7º caderno. 10º caderno. 11º caderno afora a inicial *D* do fólho 109r e o *P* capitular do fólho 109v que pertencem ao modelo 1. 12º caderno, tirante a inicial *D* do fólho 111v que cabe ao modelo 2, e a inicial *D* do fólho 113v, inicial *D* do fólho 114r, inicial *D* do



fólio 116r e inicial *M* do fólio 117r, que competem ao modelo 1. 13º caderno. 14º caderno. 15º caderno. 18º caderno, retirando os fólhos 171r, 172v, 176v e 177v do modelo 3. 22º caderno. 25º caderno. 26º caderno, com singularidades a partir do fólio 255v até ao final que aliam o submodelo ao modelo 3, 31º caderno. 32º caderno.

### Caracterização primária dos modelos decorativos

#### ***Modelo 1***

- a) – Desenho pormenorizado, harmonioso e realista.
- b) – Noções evoluídas de perspectiva e jogo de claro/escuro.
- c) – Algumas reminiscências fantasistas nas hastes e iniciais arquitecturais.
- d) – Dedica o traço fino a preto ao relevo de todo o conjunto ou apenas às zonas de sombra.
- e) – Aplica finos traços brancos ao centro ou nas extremidades das figuras para fazer ressaltar os pontos de luz. Os formatos podem variar desde uma dupla linha num dos lados até pequenos círculos ou pontos no eixo da figura, passando por leves manchas em locais específicos.
- f) – Insere miúdos traços pretos, na horizontal num dos flancos das folhas e outros que rodeiam flores de pétalas abertas.
- g) – Apõe remates filigranados a traço fino preto nas laterais das hastes que decoram as margens e o intercolúnio e nas vinhetas das iniciais. Podem ser linhas simples ou duplas que duplicam ou triplicam a aresta esquerda da vinheta, e/ou bagas que se amontoam nos vértices. Avançam muitas vezes para representações vegetalistas mais elaboradas mantendo porém a falta de coloração e douramento. Pode ainda debuxá-los a vermelho.
- h) – A paleta de cores é muito alargada pela mescla de diferentes tons ou pelas distintas tonalidades que consegue obter de uma mesma cor. As cores verde-água e amarelo claro são singularidades do modelo.
- i) – Expõe por vezes desenhos que parecem inacabados onde falta o contorno ou o douramento do interior.
- j) – Desenha troncos vermelhos e outros em suspensão, ambos próprios do modelo.
- k) – Termina as hastes com grandes flores normalmente em forma de cálice.
- l) – Faz sair de dentro de flores maiores espigas e outros elementos coniformes.
- m) – As volutas de folhagem são muito recortadas lateralmente de talhe vincadamente bicudo e que enrolam para dentro apenas na extremidade.

n) – Presenças assíduas são os símios, os pedaços de terra flutuantes, habitualmente completados com flores, erva alta e animais, os dragões, aqui mais detidamente trabalhados, os homens e mulheres silvestres sua criação exclusiva, e os palácios, fortificações e rochas escarpadas.

o) – É igualmente o modelo das chamadas iluminuras cénicas de página inteira, assim apelidadas visto o intercolúnio e as margens estarem decorados na totalidade, ou praticamente na totalidade. Situa-se nos fólhos 1r, fólho do prólogo, do 1º caderno; 155r, do 16º caderno; 160r, do 17º caderno; 182r, 185v, 188r e 189r, do 19º caderno; 199r, do 21º caderno; e 266r e 269r, do 28º caderno. Retratam episódios relatados no texto. A cena decorre sempre na margem inferior comunicando ou não com outra margem ou intercolúnio ou inicial, e pode ter fundo dourado, picotado ou não ou conservar a cor do pergaminho.

p) – Nestas superfícies áureas mais extensas denotamos mais perda da camada dourada, ao passo que a que se encontra nos planos das vinhetas das iniciais está no geral mais bem conservada.

q) – Tanto a retaguarda das iluminuras cénicas quanto grande parte dos fundos das vinhetas das capitais tem picotamento. Cremos ser esta outra marca do modelo 1.

r) – Existem mais iluminuras de página inteira, mas não cénicas. O seu adorno é meramente decorativo. Localizam-se no fólho 18r, do 2º caderno (que corresponde ao modelo 2) e no fólho 274r, do 28º caderno (que pertence ao modelo 3).

## ***Modelo 2***

a) – Desenho grande, largo e arredondado. Configurações desproporcionais, fracas noções de perspectiva e de luz e sombra.

b) – O traço a preto grosseiro circunda completamente as ilustrações. A linha branca, muito intensa é usada para criar pontos de luz, ora ao centro (com grupos de densos riscos finos e paralelos), ora nos limites das figuras (com linhas únicas espessas e opacas). A gradação da cor não é bem conseguida.

c) – A paleta de cores é mais ou menos fixa. Dá primazia ao vermelho, ao azul, ao verde e ao rosa, nos seus tons mais fortes. A uniformidade do tom é típica. Existe pouca utilização de branco no gradiente contrastante da cor. Talvez só nas fitas se sirva mais dele.

d) – As hastes florais e arquitecturais são imaginadas tanto em termos formais quanto cromáticos.

e) – Os remates laterais filigranados são pouco perfeitos. Os complementos vegetalistas a preto e dourado são rudes. Neste género de enfeite tem predilecção por folhas em forma de coração que colora. Convirá aprofundar a análise destes elementos que poderão

vir a revelar-se a chave para problemas de filiação levantados por algumas iluminuras, enquanto componentes identificadoras do modelo em causa e/ou da mão do executante.

f) – Os voluteados de folhas criam vulgarmente dobramentos angulares, formato que só aqui veremos. As alterações de cor das folhas mostram-se precisamente nestes movimentos divulgando que todas elas possuem cada face de sua cor. Segue a técnica do modelo 1 no que se refere aos ponteados brancos no eixo das folhas, porém com uma cadência mais incerta, sendo estes também mais cheios.

g) – Exercita a dupla haste vegetal a qual costumadamente preenche com cores diferentes.

h) – Os arrependimentos ou desenhos preparatórios abandonados são comuns no modelo.

A este modelo, e até ao aportamento de novas conclusões produto de uma investigação mais atenta dos modelos, e entre modelos, não se lhe atribui para já nenhuma iluminura de página inteira, ou outra do conjunto de fólios que ainda não conseguimos precisar a ligação. Os cadernos e fólios que associámos inequivocamente ao modelo 2 não apresentam o tipo de iluminura mais cuidada com que nos deparamos nos fólios problemáticos. Contudo este modelo distingue-se pela concepção de duas grandes iniciais historiadas, onde aliado ao modo despreocupado de delineamento das figuras aplica outra técnica de tratamento das cores e possivelmente do próprio desenho (sobretudo das figuras humanas e seus adereços). Estas capitais são únicas em toda a obra e não têm paralelo com nenhum dos restantes modelos, nem mesmo com o mais exigente modelo 1. Será imprescindível confrontar estas formas mais aperfeiçoadas do modelo 2, com outras que de momento apenas suspeitamos a correspondência. De qualquer modo se esta hipótese for verosímil estarão então relacionados estes arrependimentos num molde em que o modelo exhibe traço grosso e cores garridas e os inúmeros desenhos por pintar que encontramos nos fólios onde a decoração embora em termos formais lembre o modelo 2, o traço fino e as cores claras que apresenta afastam-nos daquilo que descrevemos como sendo o seu padrão matricial.

### ***Modelo 3 e submodelo 3A***

a) – Grande incorrecção do desenho e da pintura.

b) – Usa com menor frequência o traço preto grosseiro. Mais amiúde introduz uma pincelada larga sem contorno. Esta pincelada tosca acusa um excessivo emprego de branco quer na definição dos perímetros ou outras zonas de luz, quer na composição das diversas cores.



c) – A paleta cromática é constituída essencialmente por branco, azul, verde, vermelho e rosa. O vermelho parece ser mais alaranjado e o verde diverso do dos restantes modelos.

d) – A flora e as hastes arquitecturais são fantasistas.

e) – Os finos ramos a preto com flores, folhas, ouriços e bagas dourados são os únicos complementos para hastes vegetalistas. Variam imensamente no tipo de terminação vegetal que só aqui alterna entre cor e dourado. Em muitas ocasiões são o único atavio da margem ou intercolúnio.

f) – Debuxa flores triangulares e doutras formas angulares com pequenos círculos dourados no interior.

g) – As flores de pétalas abertas mostram algum espaçamento entre si. Na maioria das vezes tenta imitar o gradiente circular de duas cores exercitado pelo modelo 1, mas os traços que ladeiam a cor principal saem demasiado brancos.

h) – As figuras humanas são bem menos aperfeiçoadas e proporcionais do que pelo menos as do modelo 1, de carnações escuras e medidas atarracadas. Quando nuas empoleiradas na vegetação ou nas arquitecturas, a coloração da pele é mais clara e a serem homens estão sempre visíveis os genitais. Copia uma singela vez um homem silvestre do modelo 1.

i) – É o modelo das serpentes, dos lagartos e dos monstros marinhos, dos caracóis, dos rostos humanos nas iniciais, das carrancas, das iniciais feitas novelos, e dos longos gorros esvoaçantes.

j) – Recorta com maior regularidade as vinhetas das iniciais e genericamente de maneira mais incerta.

k) – Estende os fundos dourados das vinhetas das iniciais pelas margens ou intercolúnio apresentando este critério mais insistentemente do que qualquer um dos outros modelos.

l) – Desenha vasos de flores identicamente ao modelo 1.

a') – Além do estilo de desenho, pintura e paleta cromática, modelo 3 e submodelo 3A associam-se a programas ornamentais afins:

b') - Ramos e hastes vegetais torneiam de modo a que se assemelham a movimentos tentaculares.

c') - Os troncos são ocasionalmente alindados com conjuntos tentaculares ondulantes.

d') - As esferas douradas entremeiam caules e flores.

e') - As folhagens bi e tricolores nas extremidades descontinuum a cor primeira.

f') - Enrolamentos de fios ou caules que se parecem com casulos existem também em tamanho mais reduzido aparentando novelos de folhas ou caules instalados nas extremidades das letras capitais, em pontos de união no corpo das capitulares e por entre a folhagem.

g') - Os fundos vermelhos, azuis ou rosa com filigrana branca do modelo 3 enchem as vinhetas das iniciais (preenchimento que nos outros modelos se resume à folha de ouro). No submodelo 3A o vazio formado pelo dobramento dos caules das plantas é tal-qualmente ocupado (embora mais reiteradamente cheios a ouro).

h') - Acabamentos circulares e triangulares dourados fixam-se em reentrâncias no voluteamento das folhas (os triangulares também os descobrimos nos modelos 1 e 2).

i') - O fólho 76v, fólho do modelo 3 apresenta uma tentativa decorativa da inicial em tudo similar à ornamentação do submodelo.

j') - A iluminura mais ampla e elaborada dos cadernos 14 e 18 unem irremediavelmente em termos conceptivos o modelo 3 e o submodelo 3A.

Admitimos que ambos os modelos derivam de uma mesma mão todavia o programa decorativo específico do submodelo 3A que se resume ao adorno vegetalista das letras capitulares justifica a sua separação sob diferente denominação.

## 5.2. SEGMENTAÇÃO E DESCRIÇÃO DAS TÉCNICAS E DOS ESTILOS DOS CONJUNTOS ILUMINADOS<sup>94</sup>

### 5.2.1. Animais

As aves do fólio 187r, do 19º caderno possuem a tintura característica do modelo 2. Está patente nas cores vivas do fundo e na definição enérgica a branco de penas, asas, olhos e bicos (Fig. 1). Os olhos diferenciam-se da cabeça por meio duma pálpebra superior ondulante de duplo traço preto e branco, córnea branca e íris preta, central e superiormente colocada. As patas são inexistentes salvo duas das figuras que mostram apenas o esboço dessa parte do corpo, que como é tradição neste modelo, por alguma razão não foram finalizadas (Fig. 2 e 3). Estamos perante a variação que avaliamos como arremedo do modelo 1. Chamamos a atenção para a forma das asas e cauda, pois são rigorosamente iguais às que vamos encontrar na grande águia do fólio 205r, do 21º caderno, também ela uma readaptação dum programa anteriormente efectivado pelo modelo 1.

Os fólhos 191bis, 191bisv, e 194v apresentam ao nível da composição da letra capital três exemplares destes seres ovíparos que catalogamos como modelo 3. Os dois últimos exibem um cenário em que as aves contracenam com répteis. O atravessamento dos corpos dos animais em posição de luta é o mote do jogo ornamental. De notar o modo como se desenham as penas, que se distingue notavelmente do exemplo anterior (modelo 2). Quer contornadas a branco ou clareadas por ele no seu interior possuem uma forma ogival e não assumidamente arredondada como sucedia com o modelo 2. Se é certo que introduz o mesmo estilo de terminação das asas, distintamente os bicos têm mais branco, as patas estão sempre visíveis – as do fólio 191bisv são específicas do modelo 3 – e os olhos sem delineamento a preto ou a branco têm o fundo branco, com a íris da cor das penas, sempre encostada a um dos cantos da abertura ocular (Fig. 4, 5 e 6).

As garças do fólio 217r, do 23º caderno pertencem ao modelo 3. O criador não se focou tanto no debuxo das penas. Só numa das figuras sobressaem levemente. Destaca mais firmemente só as das pontas. Pinta a tracejado todo o corpo assinalando a escuro uma fileira de penas no peito. Delimita anteriormente a cabeça com um traço espesso branco. Os olhos são redondos de córnea vermelha e íris preta inclinada para uma das pontas (Fig. 7). As pernas destacam o joelho e são contínuas de cima a baixo sem haver nenhum alargamento na parte superior junto ao tronco, tal qual verificamos existir nas garças do fólio 266r, do 28º

---

<sup>94</sup> Todas as imagens mencionadas neste capítulo estão em anexo (Anexo 4).

caderno que admitimos como sendo modelo 2. Para além desta divergência, entre modelos 3 e 2, outras se registam como cauda e peito de penas separadas, asas mais demarcadas ostentando a abertura favorita e o esboço de penas arredondadas, o traço inconstante, os bicos mais agudos e compridos, os olhos circulares como que vazados, e as penas brancas na cabeça que nestes exemplares crescem a partir do olho (Fig. 8). Dito isto filiamos as garças do fólio 198v, do 21º caderno, igualmente ao modelo 2 (Fig. 9).

No grupo das aves de rapina duas águias fundam o paradigma dos estilos diferenciados dos modelos 1 e 2. A águia do fólio 205r, do 21º caderno evidencia características que temos classificado como propriedade do modelo 2, apesar das suas comprovadas múltiplas facetas. As penas curvas em forma de U, as linhas paralelas nos limites inferiores das asas, o entorno da figura com duplo traço (o do bosquejo e outro que o costeia mais largo) que contaminando-se mutuamente se transforma numa mancha que ressalta da superfície e que funciona enquanto zona de sombra, o bico enganchado e o olho igual ao das outras aves por este artista desenhadas. A cauda arruma-se numa oval com três linhas consecutivas (lembrar as caudas do primeiro grupo de aves analisado. Fig. 10).

Já a reprodução do fólio 159v, do 16º caderno indica um desenho mais realista, onde a dicotomia claro/escuro é bem mais complexa. A penugem também é diversa. Sobre põe inúmeros pequenos traços verticais que torneiam o físico do animal legando-lhe a tridimensionalidade. O olho tem a pálpebra demarcada, mas recta. As patas são mais perfeitas e a cauda menos compacta, em comparação com a águia do modelo 2. Também o bico é menos curvo. A postura das asas, as suas penas e as coxas peludas recaem num figurino partilhado por modelo 1 e 2, porém com as devidas distâncias em termos de concretização (Fig. 11).

Observamos as peculiaridades da primeira águia que mencionámos, de novo no fólio 199r, do 21º caderno, em que um desenho mais singelo patenteia equivalente matriz de bico, penas, rabo e até de traço (Fig. 12). A catatua do fólio 234r, do 24º caderno transparece idêntico formulário, assim como o rascunho duma ave de rapina dependurada nos ramos do intercolúnio deste mesmo fólio e um desenho do fólio 15r, do 2º caderno (ainda mais despretenso do que o do 21º caderno, ou não se tratasse do arquétipo do modelo 2. Fig. 13 e 14).

O modelo 3 bosqueja ainda dois exemplares destas aves nos fólhos 162r, do 17º caderno e 293r, do 30º caderno onde se descreve facilmente o estilo de desenho e pintura que lhe cabe: figuras desproporcionais e atarracadas e preenchimento cromático a tracejado torneando os corpos e muito emprego de branco (Fig. 15 e 16).

Um cão assoma ao centro de um C capitular no fólio 14r, do 2º caderno. Se não soubéssemos em que parte do códice estávamos, espontaneamente diríamos que tínhamos diante de nós um debuxo do modelo 2, dada a imperfeição do desenho, o traço preto incerto e grosseiro, e a uniformidade da cor com ressalva para os pontos de luz a branco denso (Fig. 17).

Tratemos em primeiro lugar dos canídeos elementares gizados pelo modelo 2. Denominamos assim o molde basilar deste género de reproduções que o próprio reaproveita noutras. Estão no fólio 188v, do 19º caderno e no fólio 199v, do 21º caderno, cujo esboço combina com a pintura representativa do modelo. Neste notamos um desenho mais despreocupado, incompleto, mais imaginativo do que realista e de traço muito espesso a preto, igual ao de tantas outras figuras do modelo. O olho fechado é o mesmo da águia do fólio 199r, do 21º caderno (Ver pág. 201, fig. 12). Não existe moldura corporal por meio do jogo de claro/escuro. Pinta-se conforme se preenche outra qualquer superfície que não necessite de tais primores (Fig. 18). Naquele realçamos os focinhos pontiagudos, os olhos com a pálpebra descaída e ondeada, cintura bem vincada, costelas assinaladas, e orelhas com o interior exposto, compridas e ondulantes ou arqueando para baixo. As pernas são finas em contraponto com as patas que se sobredimensionam em formas redondas ou quadradas, com grandes dedos. As coxas e parte anterior das patas dianteiras são musculadas, o cotovelo e o tornozelo estão demarcados e as caudas magras reviram para cima (Fig. 19).

A maior parte dos fólhos sobrantes correspondem àquilo que adoptámos como sucessão do modelo 1. Os fólhos 231v e 234r, do 24º caderno mostram duas cambiantes do delineamento das orelhas: descaídas, com a parte exterior para fora, ou com a parte interior à vista e mais curtas (Fig. 20 e 21). Nos fólhos 228r e 230r, do 24º caderno descobrimos dois cães do segundo modelo que possuem caudas volumosas (o resto do desenho respeita fielmente o padrão base. Fig. 22 e 36). Os jogos de claro/escuro cumprem o esquema regular do modelo 2, do qual constam ou as manchas muito escuras junto a determinados limites da figura (Fig. 23 e 24), ou o riscado fino e opaco (Fig. 20, 22, 23, 24 e 25). No fólio 234v, do 24º caderno o criador do modelo 2 inova no talho da cauda (Fig. 26). Mas especial é a conformação do canídeo do fólio 205r, do 21º caderno (Fig. 27). Corpo alongado, assim como as pernas e patas defeituosas. O risco incerto, o sombreado e o feitio do olho são os constituintes que mais farão memorar o *saber-fazer* do segundo modelo. Por fim mencionemos os cães do fólio 155r, do 16º caderno e uma autêntica reimpressão de um deles no fólio 266r, do 28º caderno (Fig. 28 e 29). A similitude entre figuras é aceitável, mas só à primeira vista. As patas sapudas, o olho fechado, o rabo que tenta fugir a um dos seus dois

gêneros, o mais volumoso, mas acaba por deixar rasto, a boca aberta em V que temos vindo a reparar desde os exemplares elementares e toda a constituição física, principalmente a cabeça idêntica ao cão do fólio 228r, do 24º caderno associam este animal ao modelo 2 (Ver pág. 273, fig. 22). Não esquecer os dois canídeos superminiaturados, um do modelo 1, no fólio 155r, do 16º caderno e o outro do modelo 2 na inicial historiada do fólio 266r, do 28º caderno. Precisamente em igual orientação e de aproximado tamanho diminuto (é provável que o cão do modelo 1 seja menor), averigúe-se as disparidades nomeadamente ao nível da inserção, ou não, de pormenores a este nível (Fig. 30 e 31).

Das imagens que aliamos ao modelo 3, podemos em síntese referir o excesso de branco, as patas semelhantes a certos pés de figuras humanas do modelo (Fig. 32 e 33), as dimensões apoucadas e descompensadas dos corpos, a íris ao canto do olho, e as orelhas pequenas, com o ouvido interno exposto e de tonalidade escurecida (Fig. 34).

No fólio 197v, do 21º caderno talvez dois dos canídeos apresentados sejam raposas. A cor e o focinho algo distinto destes bichos lembram a referida espécie embora as caudas delgadas de alguns afastem a hipótese para o somatório das representações (Fig. 35). Cuidemos a dobra da pata daquele que na inicial está de cabeça levantada, típica do modelo 2.

Os caracóis, uma quase exclusividade do modelo 3 surgem no fólio 88v, do 9º caderno e no fólio 167v, do 17º caderno. As voltas da casca, a linha central a branco, o corpo, a posição da boca e o tipo de olho unem-nos entre si e iniludivelmente ao modelo 3. As hastes dos animais do fólio 167v são diferentemente desenhadas (Fig. 37 e 38).

Discrepante formato e pintura apontamos para o fólio 205r, do 21º caderno, que respeita ao modelo 2 (Fig. 39). Aqui o caracol só sai da casca já na raia da margem inferior.

Somente em quatro fólhos nos deparamos com a imagem de um cavalo, produto dos modelos 1 e 2. Logo na primeira e exuberante composição iluminada do fólio 1r do prólogo percebemos apenas partes dos seus corpos, na margem exterior, devido às más condições de conservação da pintura. Porém, no fólio 155r, do 16º caderno aparece uma estampa análoga na encenação montanhosa que cobre a margem interior. A cor, a traseira, a cauda, as pernas e os cascos coincidem nos fólhos 1r e 155r (Fig. 40 e 41). No fólio 160r, do 17º caderno avistamos novo grupo de cavaleiros em montaria, na margem inferior. Mais uma vez está também este conjunto muito danificado pelo contacto com a água. Todavia resta ainda perceptível o feitio dos olhos (em esquadria), do focinho (largo e arredondado), das orelhas (triangulares) e das rédeas (arreio que os debuxos do modelo 1 parecem não incluir) que em tudo se assemelham aos do fólio 189r, do 19º caderno, alusivos ao modelo 2 (Fig. 42 e 43). Aí

está a seu risco impreciso mais fino. É praticamente impossível descortinar as formas e pintura do cavalo que se apresenta no fólio 269r, 28º caderno. Poderemos apenas arriscar num molde para o focinho e para a boca comparável aos dos equídeos do 19º caderno (Fig. 44). Relativamente a estes destacamos ainda o trejeito na flexão da perna do cavalo da margem exterior (que está de frente para o observador) que é equiparável à resolução da dobra da perna doutros animais e dalgumas figuras humanas do modelo (Ver pág. 234, fig. 80; pág. 239, fig. 93; pág. 336, fig. 336 e pág. 343, fig. 358).

Quanto às cegonhas estas unicamente comparecem na inicial *C* e margem interior, do fólio 234v, do 24º caderno. O bico e os olhos evocam os mesmos componentes que reconhecemos designadamente nas aves marinhas e que conectámos com o modelo 2. É caso para empreendemos igual elo com o debuxo de patas e pernas das garças, do fólio 266r, do 28º caderno, identicamente do segundo modelo. Todavia aqui assistimos a outro labor das penas. A terminação das asas é a costumeira, mas a plumagem em forma de *U* é suprida em favor de outra solução recorrente no modelo: diminuto tracejado que noutras situações simula pêlo (Fig. 45).

Os coelhos também se mostram em reduzido número. Um deles, o do fólio 155r, do 16º caderno está a entrar para dentro da toca e por isso só é visível a parte anterior do corpo (Fig. 46). O tamanho mínimo da figura comprova a habilidade do iluminador do modelo 1 (ensaios minimais que recheiam as margens dos fólhos 1r e 155r e que não tornaremos a ver com tal qualidade nos outros modelos!). Ao confrontarmos a imagem deste coelho com outro do fólio 232v, do 24º caderno notamos as diferenças: a maneira mais imaginativa de colocar a entrada do animal num buraco, dado as conhecidas dificuldades do autor do modelo 2 com a perspectiva, a perna e a cauda distintas das do coelho desenhado pelo artífice do modelo 1 (assim como a aplicação das cores), e a cabeça do coelho que sai duma cavidade mais à frente, com um olho que recorda o da garça do fólio 198v, do 21º caderno (Fig. 47. Ver pág. 200, fig. 9). Opondo esta cabeça àquela do láparo do fólio 157r, do 16º caderno apreendemos nariz e boca análogos, mas olho desigual. Este género de olho é aqueloutro em esquadria que sinalizámos para o cavalo do modelo 2. Mais dois indícios importantes que apoiam a hipótese de filiação deste coelho ao modelo 2 são as patas enfunadas, com os dedos em ondulado, que se afastam do debuxo harmonioso do modelo 1 (que faz dedos que resultam do paralelismo entre traços verticais e que inclusive já fazia para o cão do fólio 155r, do 16º caderno), e a cor experimentada, de tracejado longo cinza e riscas brancas justapostas (Fig. 48). Presenciamos duas variações dentro do modelo 2, no que a estes roedores concerne: no fólio 199v, do 21º

caderno, e no fólio 228v, do 24º caderno. Naquele temos a craveira peculiar do modelo 2, mais descuidada onde reinam o traço preto grosso, as formas boleadas e os repetentes pêlos enviesados a preto ou castanho. Neste, a versão de risco fino e zonas de luz consequentes da inclusão de linhas brancas opacas. Atender ainda para as orelhas de feição triangular nas últimas representações mais despreocupadas (Fig. 49 e 51).

O modelo 3 também experimenta os coelhos nos fólhos 271v e 273r, do 28º caderno e no fólio 293r, do 30º caderno. Patas e olhos iguais aos que fixámos para outros animais do modelo, e o emblemático abuso de branco. Um deles repercute o programa ilusório do modelo 2 (Fig. 50).

O ajuntamento de répteis, rastejantes e monstros marinhos é praticamente restrito ao modelo 3. A excepção está na cobra do fólio 199r, do 21º caderno, pertença do modelo 2. Nenhum novo aspecto se desvenda no seio deste agrupamento. Todas as especificidades antes definidas para o modelo 3 são aqui iteradas (Fig. 51, 52, 53, 54 e 55).

Todos os modelos retiram benefício da imagem do dragão. No fólio 1r do prólogo, dois destes espécimes ornaram a grande inicial iluminada. O minucioso trabalho de luz e sombra doa-lhes o realismo único do modelo 1. Voltamos a vê-los muito bem desenhados no fólio 155v, do 16º caderno, embora com cores muito garridas que na nossa opinião são próprias do programa do caderno. No verso da página 155 enfeitam o intercolúnio e a inicial C. Como de praxe o traço fino preto é usado para definir zonas de sombra e simultaneamente conferir à figura a tridimensionalidade. As patas, tanto aqui como no fólio 1r são boleadas, particularidade que reveremos no modelo 2. No início das asas está assente uma espécie floral circular cujos fios ondeiam em torno da circunferência medial (Fig. 56). Encontramos o mesmo motivo reproduzido pelo modelo 2. As cabeças nestes dois fólhos diferenciam-se entre si. No fólio 1r os animais (ou pelo menos um deles, dado que o amarelo tem a cabeça apagada) têm um focinho quadrado ondeado na região que medeia os olhos e o nariz. A boca está aberta e são visíveis os dentes e a língua. Os olhos ensanguentados num dos cantos são em meio círculo com a pálpebra superior debruçada sobre eles. As orelhas no molde pontiagudo e ondulante têm a parte exterior para fora com o desenho das escamas e dos pêlos. É possível entrever a orelha do dragão amarelo com o interior voltado para o espectador (Fig. 57). As formas detidas e o tipo de penugem que reveste o ouvido são iguais às dos dragões do fólio 155v. O focinho sinuoso mantém-se e testemunhamos a existência duma pálpebra ondulante que havíamos enxergado nas aves marinhas do modelo 2 (Ver pág. 198, fig. 1, 2 e 3), mas neste caso com um desenho mais aperfeiçoado.



O feitio de cabeça e orelhas do dragão do fólio 155v é muito parecido com aquele empregado vezes sem conta pelo modelo 2 nas cabeças tanto de dragões, quanto de cães, como ainda de criaturas fantásticas (Ver pág. 204, fig. 19 e pág. 206, fig. 25). Aliás, pode dizer-se que é o molde dilecto deste artista que projecta as mesmas cabeças de aspecto bicudo, nariz saliente e vincadamente inscrito na ponta do focinho, e boca aberta ou entreaberta criando um V torneado nas pontas. Podemos até relacionar as bocas de ambos os modelos com as respectivas divisões de ramais (Ver pág. 411, fig. 621 e 622 e pág. 412, fig. 624). A cabeça quadrada do fólio 1r é igualmente recriada pelo modelo 2 no caderno onde se estreia nas composições mais complexas, o 17º, e mais especificamente no fólio 160v (Fig. 58). A barriga seccionada vai ter repercussão nos exemplares do modelo 2. Já o dorso ondulado não terá eco. As asas pelo contrário vão ser replicadas quer no modelo 2, quer no 3, mas menos habilmente executadas. A própria localização no corpo do animal é diferente. O obreiro do modelo 2 arranja-as mais acima no dorso e não tão próximas das patas. Resulta que o par de asas acaba por se tornar sempre mais exposto nos debuxos do modelo 2, não só quando a figura está a três quartos, como quando está de perfil. A flor que as garante também manifesta significativas alterações. No fólio 187bis, do 19º caderno apurámos que o centro redondo é dourado e contornado a preto e que os fios que o rodeiam não ondulam (Fig. 60). Ao ondularem, no fólio 203v, do 21º caderno perdem o centro visível (Fig. 62). A partir deste fólio, inclusive, as asas abandonam o formato original que já vinha desde o fólio 1r com o modelo 1. Ganham actualmente uma dimensão de asa de ave, divididas ainda, mas de superfície lisa, ou com escamas que lembram as penas das aves do modelo 2. Nas iniciais figuradas dos fólhos 203v e 204r, do 21º caderno estamos perante um facto que se renova ao longo de toda a obra nos domínios do artífice do modelo 2: o seu desenho indisciplinado de traço hesitante varia entre espessura fina e grossa, tinta preta e plumbagina (do rascunho. Fig. 62 e 63). Ademais a inicial do fólio 204r transporta-nos para a outra do cão e do coelho, do fólio 199v, do 21º caderno (Ver pág. 204, fig. 18). O fólio 228v, do 24º caderno expõe figurino afim: cabeça bicuda, orelha longa e torneada, barriga segmentada, asa em leque, mas sem flor e desta vez, uma pata de pato! Terá recolhido inspiração junto do dragão azul do fólio 1r, pela paleta escolhida, canto do olho ensanguentado e cauda comprida enrolada. Contudo é evidente o desconforme modo de execução (Fig. 65). O dragão do fólio 160v, do 17º caderno apesar de influído pelos dragões do fólio 1r acusa a toda a linha a mão que lhe deu forma. O estilo do focinho e do olho, em meio círculo com a pálpebra pesada foram retirados da ilustração do fólio 1r. A cauda possui uma constituição irregular, a segmentação da pele é descompassada e ambas as asas estão muito expostas com uma risca fina a branco burilando o bordo. Todos estes sinais identificam o modelo 2. Outros inconfundíveis são os

fios de sangue da dentada que o dragão inflige ao homem e que veremos reinventados em figuras humanas imputadas ao modelo (Fig. 58 e 59. Ver pág. 340, fig. 348), e as garras muito semelhantes às da águia do fólio 205r, do 21º caderno que examinámos anteriormente (Ver pág. 200, fig. 10). As patas dos dragões dos fólhos 187bis, do 19º caderno e 203v, do 21º caderno são exactamente iguais às da criatura demoníaca do fólio 158r, do 16º caderno (Fig. 64).

Ainda neste ponto apreciamos o bosquejo do modelo 3 na inusitada cabeça de dragão do fólio 222r, do 23º caderno, no dragão serpenteado do fólio 288v, do 30º caderno e no do fólio 294v do mesmo caderno que segue o programa genérico dos modelos 1 e 2 para estas bestas (Fig. 66, 67 e 68). No 28º caderno damos com mais dois destes espécimes que compõem a inicial *S*. Em termos formais honram o dito padrão dos dois primeiros modelos, de tal modo que se diria obra do modelo 2 (como a sobeja decoração do fólio), no entanto a pintura e os olhos aparentam ser modelo 3 (Fig. 69).

Os esquilos são outra variedade animal que raramente admiramos. É possível fazê-lo a primeira vez no fólio 228r, do 24º caderno (Fig. 70). O delineamento do corpo acerca-se bastante dos coelhos do modelo 2. Patas, cabeça e orelhas são muito similares. A cauda recorda as caudas volumosas dos cães do referido modelo (Ver pág. 205, fig. 22 e pág. 209, fig. 36). Cauda emplumada que é reeditada pelo modelo 3 no fólio 268v, do 28º caderno. A pouca proporcionalidade dos físicos, os olhos e a pintura de tracejado sob um enovelado confuso de linhas brancas (o plano de coloração demonstra pouca ou nenhuma preocupação com um resultado crível de luz e sombra) não deixam dúvidas quanto à conexão com o modelo 3 (Fig. 71). Semelhante afirmação se poderá proferir no tocante à inicial *A* do fólio 271v, do 28º caderno onde podemos constatar a íris do olho colocada posteriormente, a excessiva aplicação de branco, a pata em garfo que lhe é natural, até em membros de figuras humanas (Fig. 72).

Os grifos são entidades maravilhosas e compõem mais um género privativo do modelo 3. Tropeçamos num no fólio 191r, do 20º caderno, com uma capa vermelha (Fig. 73)! Possui uma aparência de pássaro com longas orelhas símiles às que vimos em dragões e canídeos. No fólio 223v, do 23º caderno, não obstante os limites a preto (que em figuração utiliza com alguma regularidade), a penugem oblíqua e ondulada (muito distanciada entre si e confusa) e uma postura de asas e perímetro da cauda equivalentes aos do modelo 2, as patas, os olhos e sobretudo as penas da cauda do grifo desempatam a questão a favor do modelo 3 (Fig. 74).

O galo marca presença uma única vez, no fólio 204v, do 21º caderno (Fig. 75). A maneira como se giza o bico encurvado, o olho redondo e vazado, o alinhamento das asas, o traço branco que avulta as penas e o parco êxito na gradação da cor, indicam que se trata da mão do autor do modelo 2, na sua vertente de colagem ao modelo 1.

Os leões são uma das mascotes favoritas do modelo 2. Exibe-as logo no 2º caderno, em particular três vezes no fólio 15r, expondo o seu pendor imaginativo. Orelhas arredondadas, olhos com pálpebras superiores em V invertido e lóbulos laterais do focinho muito pronunciados, um deles com os pontos donde partem os bigodes muito salientes (Fig. 76 e 77). No fólio 202v, do 21º caderno as duas letras capitais incluem ao todo três leões brancos (dois numa e um noutra). Atentamos a mesma regra para cabeças, olhos, orelhas e focinho, que o previamente descrito para o fólio 15r. As patas dianteiras e as garras daquele que interage com um homem também são reveladoras à luz do que vimos conhecendo até agora do que é a pata tipo do modelo 2 (Fig. 78 e 79). Outro leão branco chega com o fólio 269r, do 28º caderno. A orelha bicuda e a juba distintamente montada, não apartam o debuxo do figurino do modelo 2. Veja-se as patas bojudas, o traço incerto e o modo como resolve a flexão da pata da frente. Desenho idêntico conquanto de fundo castanho, achamos no fólio 199r, do 21º caderno (Fig. 80 e 81).

O modelo 3 contribui para esta categoria no fólio 162r, do 17º caderno e no fólio 221r, do 23º caderno. Aí percebemos o jeito próprio de pintar por meio da sobreposição de traços de diferentes cores (a maioria das vezes com grande assistência de branco, que acaba por se fazer notar sobremaneira e acinzentar o tom final), e a aparente inevitabilidade duma ou outra pata feita garfo. De referir ainda que a maior parte dos narizes e bocas são à moda do modelo 2 (Fig. 82 e 83).

Cada macaco traz uma fórmula distinta para cada um dos fólios onde estão representados. A comparação entre si torna-se por isso mais difícil sendo, por outro lado elucidativa se considerarmos as singularidades das figuras humanas de modelo 1 e 2 e as pusermos a cotejo. Produto desse confronto e por ser admissível que o modelo 2 é de todos o mais mutável associamos todas as reproduções de símios ao seu artesão. Cola-se ao estilo primitivo, mais despachado e menos comprometido com pormenores, no fólio 204r, do 21º caderno e no fólio 235v, do 24º caderno (Fig. 84 e 85). Aqui sublinhamos a participação dos pés estilo bota e de pernas e braços muito esticados e sem torneamento anatómico (que emprega também em figuras humanas. Ver pág. 340, fig. 348 e 349 e pág. 341, fig. 352). As componentes do rosto resumem-se praticamente a um rascunho. Porém encontramos dois

tipos de pêlo, em fundo mais claro: o pêlo escorrido ondulado e o pêlo liso e espetado, aberto em V invertido. Desvendamos a comparência do primeiro receituário no fólio 230v, do 24º caderno, onde a parte interior de braços e pernas e a barriga são clareados (Fig. 86). Note-se a dobra do pé muito explorada pelo modelo, as mãos de plasticina que se moldam ao objecto que seguram, a dobra vincada na parte anterior do joelho quando a perna está flectida (todas estas são comuns às figuras humanas. Ver pág. 336, fig. 336) e a planta do pé que estando descalça e não assente no chão se executa em todas as imagens da mesmíssima maneira. Temos ainda os traços brancos no rosto que ensaiam a volumetria dos seus cortes, o sobrolho pesado, o olho em meia circunferência e a dificuldade em desenhar orelhas (tanto em figuras humanas, como noutras animais do modelo). A ondulação no dorso do símio que se pendura no tronco é igual à da pata do urso que está na margem exterior do fólio 199r, do 21º caderno (Fig. 87). Numa situação intermédia, entre o debuxo rápido e aquele mais cuidado estão os macacos do fólio 201r, do 21º caderno e do fólio 188r, do 19º caderno (Fig. 88 e 90). Os do fólio 201r, em termos de pelagem aparentam-se com os do 16º caderno: traços verticais espaçados e outros, poucos, que aqui e ali se abespinham, com a fundamental diferença que neste caso estamos perante macacos albinos. Os pés muito alongados colam-se à superfície onde poisam e a ela se moldam. As mãos são comparáveis às de várias figuras humanas (Ver pág. 326, fig. 301, 302 e 303). O símio do canto inferior direito do fólio 199r, do 21º caderno está quase apagado e também cortado, mas conforme toda a página é modelo 2 (Fig. 89). A pelagem é-nos familiar dentro dos critérios do segundo modelo. No 16º caderno e em particular nos fólhos 157r e 157v abundam as especificidades formais antes referidas no que respeita a olhos, orelhas, pernas e braços (Fig. 91, 92 e 93). A destacar a marca no canto dos lábios que insinua um sorriso, a mão em concha que afunila na ponta dos dedos, a dobra da perna (a mesma do homem agachado diante do macaco) e a planta do pé voltada para cima (pé do macaco do fólio 157v) que são equivalentes às anteriores. Ainda dentro deste duo de fólhos, a ponta dos dedos que se vislumbra sobre um objecto e que se agiganta pela grande separação entre eles, tem o mesmo alinhamento da mão do homem que se esconde por detrás do palácio no fólio 199r, do 21º caderno (Ver pág. 327, fig. 305). A mão esquerda do símio sentado na capital A tentará replicar as mãos delgadas de homens e mulheres que no fólio 182r, do 19º caderno, do modelo 1 dançam e tocam charamelas, flautas e alaúde, embora não tão naturalmente esboçadas (Fig. 92. Ver pág. 324, fig. 293). Os dois macacos que se penduram na arquitectura do fólio 3v, do 1º caderno intrigam pelo facto de, à partida, se tratar de um caderno restrito ao modelo 1 (Fig. 94 e 95). Pelo visto não será assim tão linear. Os dedos do de cima semelham pontas de tenazes, de acordo com o que vimos no fólio 157v, do 16º caderno (Ver pág. 239, fig. 92). As cabeças estão próximas das dos símios dos fólhos 230v

e 188r (Ver pág. 237, fig. 86 e pág. 238, fig. 90). Já a desmesura de pés e mãos, o seu formato e posições e o rabo grande e empinado são igualmente singularidades do modelo 2. O pêlo em V invertido ouriçado condiz identicamente com o segundo modelo.

Tal como determinámos para o galo também as orcas intervêm ao longo de toda a obra numa singela ocasião: na inicial *C* do fólio 161v, do 17º caderno que compete ao modelo 3 (Fig. 96). Demonstram várias afinidades estilísticas com o leão do fólio 221r, do 23º caderno no que se refere, por exemplo à pelagem, à juba e à configuração da cabeça (Ver pág. 235, fig. 83). O provimento cromático e a delineação do focinho, dos olhos, da orelha e das patas sustentam a perfilhação do terceiro modelo.

As ovelhas e as cabras compõem a paisagem campestre do fólio 155r, do 16º caderno, no formato mais miniatural que presenciaremos em toda a obra. Destacamos novamente o exercício minucioso e destro do autor do modelo 1, mesmo desenhando em tal medida: as formas harmoniosas, os traços pretos colocados em locais precisos e a coloração eficaz do ponto de vista da volumetria (Fig. 97). No fólio 234v, do 24º caderno tomam lugar seis destes espécimes, sobre seis pedaços de terra flutuantes decorando o intercolúnio. Só dois deles, os que estão a um nível inferior possuem contorno a preto, provavelmente no intuito de dar ideia de sombra, dado a sua localização no fólio (por debaixo das figuras da inicial *Q*). Estes contêm ainda a ultimação da pelagem (Fig. 98 e 99). Nos demais temos o traço pouco firme à laia de rascunho, e sem qualquer pintura. Outra mais, de aspecto quadrangular, toda a branco, integra a perna da letra capital *P* do fólio 228v, do 24º caderno (Fig. 100). Por último duas cabras sentadas num prato patenteiam o padrão de pêlo mais fruído pelo modelo 2, em macacos, ursos e um coelho, como já tivemos ocasião de mencionar (Fig. 101).

Os pássaros são amplamente usados pelos modelos 1 e 2, e este nas suas duas variantes. Estreiam justamente no fólio do prólogo, na margem superior. Dois pares de pássaros interagem, dois a dois. Apesar do apagamento sofrido é inteligível o formato variado e realista das asas. Vamos reencontrar essa diversidade no fólio 182r, do 19º caderno onde estes animais são personagens principais. Mais uma vez não temos as melhores condições de análise dado o estado parcialmente degradado da iluminura nas margens do dito fólio (Fig. 102, 103 e 104).

O modelo 2 rearranja figurinos doutras aves suas: pássaros de bico encurvado e com asas lisas ou com penas arredondadas em cima e com traços verticais paralelos na ponta. Assim, também tende a preparar as caudas que têm configuração poligonal, inteiriças ou

compartimentadas. O olho pode ser um círculo vazado, estar cheio a preto ou em *U* simulando estar fechado (Ver pág. 200, fig. 9 e pág. 201, fig. 12). Na maioria dos casos deixa estas figuras incompletas, sem pintura, onde demarca unicamente determinadas linhas que definem as penas. Há ainda caudas com o padrão de quadrícula concordantes com as do fólio 275v, do 28º caderno (Fig. 105). Assim os vemos a partir do 21º caderno por entre a vegetação (Fig. 107, 108, 110 e 111). Temo-los pintados no fólio 228v, do 24º caderno, com patas mais grossas comparáveis às das galinhas (Fig. 109). As patas são genericamente muito finas, só de um traço, como parece desenhá-las também o artífice do modelo 1. O modelo 2 bisa exactamente o mesmo pássaro no fólio 18r, do 2º caderno e no fólio 203v, do 21º caderno (Fig. 114 e 115).

Os únicos pássaros pintados pelo modelo 3 estão no fólio 217r, do 23º caderno e no fólio 271r, do 28º caderno (Fig. 112 e 113). As patas são delineadas em garfo, como é rotina. De notar a congruência entre as caudas, desenho das penas, orelhas (do segundo), olhos e matizado do bico (do segundo) destes pássaros e os do segundo grifo do fólio 223v que outorgámos ao modelo 3 (Ver pág. 230, fig. 74).

O conjunto que engloba patos, gansos e cisnes tem como principal mentor, o mesteiral do modelo 2, na esmagadora maioria das situações quando divulga o seu lado plagiário do modelo 1. Um cisne debuxado a traço fino, em tons de branco e bege claro, com o sobrolho pesado e asas e cauda inteiriços emerge da maior inicial figurada do fólio 199r, do 21º caderno (Fig. 116). Ainda neste caderno, mas no fólio 202v topamos dois patos de pescoços distendidos, asas semiabertas (modo eleito pelo artista do modelo 2 para desenhar os membros posteriores das aves), linhas paralelas na ponta aguçada das asas e cauda maciça. O bico comprido e triangular e o corte da cabeça lembram imensamente as garças do iluminador (Ver pág. 199, fig. 8 e pág. 200, fig. 9). Os olhos contam com a pálpebra superior ondulante. O corpo deixado outra vez a branco inclui alguns sombreados a cinzento (Fig. 117).

Nos fólhos 222v e 224r, do 23º caderno passamos pelos dois exemplares do modelo 3 (Fig. 118 e 119). No primeiro miramos um bico grosseiro (em paridade com outros do modelo, como por exemplo dos grifos. Ver pág. 230, fig. 73 e 74), com duas linhas brancas nos limites de cada uma das partes, inferior e superior. O bico vai muito na continuidade da cabeça, sendo praticamente da sua largura conforme avaliámos ser predicado do modelo 3. No que toca à conformação das asas, e em especial às da ave do fólio 222v temos mais um molde distintivo do modelo: asa semi-aberta em forma triangular. As penas são à sua maneira maioritariamente em triângulo. No fólio 222v, o rabo que costuma ser escorrido em plumagem, desta vez adere ao figurino compacto do modelo 2 acrescentando-lhe porém uma

divisão média. As patas são inventivas, muito alongadas e de terminação bizarra. Em ambas as iniciais o olho a fixar em frente e em forma de gota conserva um prolongamento mais ou menos comprido do lado anterior, como se rasgado (olho emblemático do modelo). As manchas de sombreado diferem das do modelo 2, não pela localização, muitas vezes junto aos limites da figura, mas antes pelo estilo da pincelada mais de traços justapostos do que de mancha e como não podia deixar de ser, com tal emprego de branco que recorrentemente torna qualquer cor acinzentada. No segundo fólio reparamos ainda naquilo que diríamos ser cópia rigorosa dos tão comuns cabos curvados azuis do modelo 2 aonde se fixam as figuras.

Os fólios 229r e 235r, do 24º caderno trazem o arquétipo modelo 2: cor forte homogênea que nada tem que ver com a coloração natural do animal reproduzido com o tracejado branco opaco muito separado nas zonas de luz ou enaltecendo o contorno (Fig. 120 e 121). O bico que ao contrário do modelo 3 está bem demarcado em relação à cabeça, entra por ela lateralmente dando-lhe uma continuidade mais realista (isto para o fólio 229r, já que o seguinte se encontra na forma mais simplista). As asas por regra são ligeiramente abertas coladas longitudinalmente ao tronco (especificidade do modelo), e as penas ondeadas, fora a extremidade. Os pescoços genericamente alongados têm um fino traço a branco, mais ou menos central a toda a extensão, reflexo da luz. As patas são desenhadas de modo naturalista embora nem sempre com grande proporcionalidade ou tridimensionalidade. As pernas quando mostradas são bastante robustas. O delineamento das coxas é outro cunho do modelo 2 e encaramos com ele, não só para esta categoria, mas sempre que é reproduzida uma ave, à imagem do que sucede com os pássaros do modelo 1 (ainda que neste variem mais as formas). Todas estas considerações são irmãmente válidas para as aves cinzentas do fólio 229r e do fólio 230r (Fig. 122 e 123). Os cisnes do fólio 228r, do 24º caderno reutilizam o padrão de penugem das cegonhas do fólio 234v, do mesmo caderno (Fig. 124).

O pavão invade o fólio 160v, do 17º caderno e não mais se repete (Fig. 125). Em termos de conteúdo temático segue uma das combinações decorativas do modelo 2 que também é aproveitado para os dragões: animal que se debruça sobre uma taça e que sugere estar a alimentar-se do que está no interior. Além disso temos aqui mais uma colagem ao esquema ornamental do modelo 1: as patas finas como vimos para os pássaros e a coxa visível. O sombreado é conseguido à custa da aplicação de uma cor escura, talvez com mistura de preto, na orla do corpo. A asa que goza da habitual dobra, desta vez fá-la um pouco mais aberta e na horizontal. A cauda poligonal recorda as que achámos nos pássaros deste segundo modelo (Ver pág. 247, fig. 108).

No 21º e 24º cadernos avistamos os peixes do modelo 2 (Fig. 126, 128 e 129). É no fólio 203r que estão os que possuem escamas que se equiparam às penas em *U* das aves do modelo (Ver pág. 198, fig. 1, 2 e 3; pág. 200, fig. 10 e pág. 201, fig. 12). Os olhos são os rotineiros vazados. Os rabos são sempre bifurcados, por vezes com uma linha de separação para com o resto do corpo. Só uma vez apresentam riscos verticais. Barbatanas arredondadas ou pontiagudas distribuem-se pelo dorso e pelo lado ventral. Relacionamos o debuxo das circulares com detalhes do corpo de um cão do fólio 199v, do 21º caderno (Fig. 127). O contorno branquial está bem definido. Boca fechada com a parte inferior menor recuada, ou aberta em *V* (ambos os estilos registados para outros animais e figuras humanas do modelo). A um dos lados (lado da sombra) adita uma pincelada escura que destoa grandemente da remanescente coloração devido à ausência (ou fraca) de gradação da cor. No fólio 231v, do 24º caderno os animais exibem uma tonalidade cinza. As características genéricas são as mesmas que mencionámos precedentemente. De notar apenas a inserção de azul no dorso dos peixes que estão de fora dos limites da vinheta da inicial, assim como uma barbatana dorsal contínua (Fig. 128 e 129). Na inicial os animais rastejantes que acompanham os peixes são ideados similarmente aos cabos azuis que costumam completar as letras *C* e *D* do modelo.

No fólio 225v, do 23º caderno ocorrem dois estranhos peixes numa das iniciais figuradas (Fig. 130). Um deles parece-se mais a com um peixe na cabeça e o outro inversamente no corpo e rabo. A cabeça deste lembra a de uma ave. A íris dos olhos ao canto olhando em frente, o excesso de branco e as escamas bicudas denunciam a mão do modelo 3. Ao meio, um pau (comparável aos chamados cabos azuis do modelo 2) trespassa um coração.

A perdiz é mais uma espécie que divisamos uma só vez, desta feita no fólio 266r, do 28º caderno (Fig. 131). O bico encurvado da mesma cor do olho e das patas, o estilo de cabeça do modelo 2, sobrolho descaído, olho visível pela metade, o desenho das patas, a coxa perceptível e a posição da asa, tudo declara a relação com o segundo modelo, na vertente de cópia do modelo 1.

Os porcos selvagens do fólio 232v, do 24º caderno pertencem ao modelo 2 e obedecem a um modo de execução em inúmeros momentos mencionado: traço preto incerto, coloração não naturalista que muitas vezes recai sobre o azul, pontos de luz precisados por riscos de um branco denso e espaçados entre si. As patas dianteiras, sobretudo a sua flexão e as coxas são idênticas às de outros animais do modelo (Fig. 132).

O modelo 3 apresenta outro indivíduo da espécie, no fólio 29v, do 3º caderno, de onde retiramos os aspectos comuns à sua pintura: formas declaradamente desproporcionais,



cavidade bucal circundada a branco, feitio usual da pelagem (vista, por exemplo, numa das suas ave. Ver pág. 198, fig. 5), e pata em garfo (Fig. 133).

Um par de animais que se resolve em círculo mordendo o traseiro um do outro é deveras esquisito. Não nos é possível por isso arrolá-los em nenhuma espécie de fauna. Irrompem no fólho 274r, do 28º caderno (Fig. 134). Um é cinzento e o outro castanho. Aquele aparenta ter já sido devorado pela metade por este. Descortinamos, no entanto, a maneira própria de pintar do modelo 3 com muito tracejado branco (que se mescla com a cor de base acinzentando-a), os olhos em gota fixando em frente e as patas tipo garfo.

O touro do modelo 1 assoma no 16º caderno, fólho 155r (Fig. 135). É uma das personagens centrais do episódio do milagre do arcebispo. Apesar de a imagem não estar nas melhores condições pelo desgaste provocado pelo contacto com a água continua claro o trabalho naturalista do iluminador. A harmonia das formas, o traço fino e preciso, a eficaz gradação da cor, o realismo das varas que espetadas no touro lhe provocam o sangramento, os pormenores na testa, no focinho, no pescoço e nas orelhas (que são pares das que vai intentar nos dragões do fólho seguinte. Ver pág. 219, fig. 56), tudo reclama a mão do modelo 1. Chama-se a atenção, porém, para alguma confusão no exercício da perspectiva entre a posição dos cornos do touro e as mãos do arcebispo.

No que se refere aos ursos, estes erguem-se tardiamente, no fólho 199r do 21º caderno e no fólho 231v do 24º caderno, e adequam-se sem dúvida ao estilo do modelo 2 (Fig. 136 e 137). Certificamos a ligação tendo em conta o tipo de pêlo que mistura opacos riscos pretos e castanhos mais ou menos diagonais que se orientam em V invertido, as patas membrudas, as orelhas rotundas, o traço de perímetro também espesso a preto, (que no fólho 199r ondeia num dos lados da pata traseira direita como acontece com o dorso dum dos macacos, como já falado), o nariz redondo saliente, o maxilar inferior recuado, o sobrolho descaído sobre o olho, o olho em esquadria (no fólho 231v) e a cauda ronda. O urso da inicial A do fólho 233v, do 24º caderno aparenta o mesmo ar, afora o pêlo (composto por tracejado de diferentes tonalidades e levemente delineado) e a barriga e interior da perna direita que são mais claras, como as de alguns macacos (Fig. 138. Ver pág. 237, fig. 86). O segundo urso expõe-se numa postura inédita (Fig. 139). Sentado e reclinado para a frente apoia a cabeça com uma das patas dianteiras numa clara personificação do animal. Ao ponderarmos sobre o feitio da coxa e do braço esquerdo, o estreitamento do braço direito por estar dobrado, o molde e colocação da pata posterior que apoia na perna esquerda (que associamos à pata da águia do fólho 205r, do

21º caderno. Ver pág. 200, fig. 10), a pata anterior esquerda que pousada em cima da arquitectura é congénere da do macaco do fólio 157v, do 16º caderno, o tipo de pêlo, olhos em esquadria, nariz batatudo e boca recuada, afiançamos estar diante duma criação do modelo 2.

Os veados do 1º caderno, fólio 2r, e do 16º caderno, fólio 155r, são idênticos (Fig. 140 e 141). Tudo aponta para que sejam realizados por uma mesma mão, no caso a mão do iluminador do modelo 1. Pormenores como as hastes, os cascos, o focinho, as orelhas e os olhos são exactamente iguais. A cor é também a mesma em ambas as representações: castanho claro no dorso e a zona abdominal a branco. No 1º caderno a figura é torneada a tinta preta ao passo que no fólio 155r do 16º caderno esse contorno é feito a castanho. A imagem do 1º caderno encontra-se algo danificada pelo que para alguns detalhes não se consegue um correcto paralelismo, como por exemplo para a cauda.

O modelo 2 esboça duas cabeças destes animais no fólio 201v, do 21º caderno e no fólio 230v, do 24º caderno (Fig. 142 e 143). As formas de ambos estão muito próximas apesar de no primeiro estarmos diante dum preenchimento cromático por mancha com os habituais riscos brancos definindo os pontos de luz, enquanto no segundo fitamos a técnica de tracejado que clareia sobremaneira as figuras do modelo.

O modelo 3 ousa em duas ocasiões estes retratos. Descobrimos os seus veados nos fólhos 162r, do 17º caderno e 273r, do 28º caderno alardeando o debuxo e pintura típicos (Fig. 144 e 145).

## 5.2.2. Architecturas

### Architecturas realistas e ilusórias

#### *Fortificações*

O maior número de architectures realistas corresponde a estruturas fortificadas com altos torreões encimados por coruchéus, construção central do quotidiano medieval. As muralhas cercam casario, como no caso da representação da cidade de Lisboa, do fólio 1r, e rodeiam imponentes torres de menagem, por exemplo, no fólio 185v, do 19º caderno (Fig. 146 e 147). Em ambas as situações são traçadas ziguezagueando pelo terreno e nos vértices instalam-se ocasionalmente outras torres de vigia. Assim acontece na decoração dos fólhos mencionados sendo que o fólio 1r, do 1º caderno relacionamos com o modelo 1 enquanto o fólio 185v, do 19º caderno conotamos com o modelo 2 na sua fase prosseguidora do estilo do modelo 1. Logo aqui esse seguidismo é visível. O formulário ornamental dos dois fólhos é o mesmo. As cidades muralhadas que o modelo 1 descreve mais fielmente servindo-se da sua aptidão única para a miniatura, são recriadas mais do que uma vez pelo modelo 2 nos fólhos, 160r, do 17º caderno, 185v, do 19º caderno e 269r do 28º caderno (Fig. 148, 149 e 147). As discrepâncias entre representações são óbvias. Nos fólhos 160r, 185v e 269r verificamos a desproporcionalidade das formas, a sua deformação e a dificuldade de as colocar em perspectiva. Veja-se o desalinhamento das muralhas e dos varandins da torre de menagem, que replicam os do modelo 1, e que além de demasiado inclinados, são vazados. Depois constatamos a forçada inclinação das janelas, e os menos rigorosos traços que simulam ameias geralmente mais pegadas do que as do modelo 1 e que lembram o seu pouco talento para rasgar sulcos nos pedaços de terra suspensos. Introduz grandes bases que suportam os telhados das torres, ou no mesmo género entablamentos que cintam o corpo da torre. Apenas o terraço envolto em ameias e que circunda o telhado se destaca nas edificações do modelo 1. O modelo 2 varia imensamente entre formas paralelepípedicas e cilíndricas e entre o dito terraço e o simples apoio do telhado. Curiosamente esboça e pinta identicamente os fortes do fólio 160r e 266r, salvas as devidas distâncias entre a dimensão e a finalidade de cada um dentro da respectiva pintura – uma iluminura cénica de margem e uma inicial historiada, por esta ordem. O arco do muro exterior é assaz semelhante. Mas outros elementos há que unem não só os debuxos destes dois fólhos como os ligam a outros tantos (185v, inicial historiada do 188r, 199r e inicial historiada do 269r), incluindo os pequenos exercícios architecturais do 2º caderno (Fig. 150, 152 e 153). Autentiquemos então as paridades entre os entablamentos

abaulados, a fixação por escadas sempre com a aresta frontal riscada a branco e em particular por aquelas sem ligação com o edifício ou sem finalização, e as portas e janelas em arco, muito altas e estreitas. Muitas vezes são delineadas apenas com o traço do esboço inicial mostrando as linhas a ultrapassar a esquadria e noutras situações impondo uma obliquidade destemperada. Raramente estas estruturas se miram de frente e por isso têm sempre um dos lados interiores visíveis. São aberturas genericamente sem portas ou janelas propriamente ditas, podendo vislumbrar-se o interior mais escuro do edifício. Na igreja do fólho 199r e na fortaleza central da margem inferior do fólho 185v (Fig. 151 e 147) dobra as arquivoltas destes rasgos parietais. As ameias quando afastadas apresentam sempre o mesmo trabalho de luz e sombra. Usa com muita frequência frestas em forma de *I* maiúsculo e janelas quadradas que fundeia em demasia. É aficionado por toldos, enquanto as varandas ou coberturas que também repete denunciam novamente o parco domínio da perspectiva.

### ***Palácios e Igrejas***

Neste campo perfilam-se um exemplar do modelo 1 e dois do modelo 2, passíveis de irem a cotejo. Os palácios reais são apresentados pelo modelo 1, no fólho 155r, do 16º caderno e pelo modelo 2 no fólho 199r, do 21º caderno (Fig. 152 e 154). O primeiro é a mais perfeita composição arquitectural que encontramos em todo o manuscrito. O segundo, de feição mais simplista acusa à partida a profundidade grosseira que o iluminador do modelo 2 confere às suas edificações, como também o gosto por terraços e galerias onde esse embaraço é perfeitamente identificável. Lá estão as escadas, as janelas, as portas, as ameias e os entablamentos tão próprios da sua mão. Na singular amostra de que dispomos do artista do modelo 1 comprovamos a sua destreza na prática da perspectiva, no jogo de claro/escuro, no fino traço, na delicadeza das formas e na grandeza dos pormenores: o trabalho dos interiores vistos de considerável distância, os vasos de flores, os caixotões na parede, o píncaro vegetalista do telhado, as pirâmides alongadas e lobuladas que o rodeiam, e o friso de arcos de volta perfeita que é reutilizado pelo modelo 2 na igreja do fólho 199r, do 21º caderno e no paço da inicial V, do fólho 266r, do 28º caderno (Fig. 151 e 153). É notável a argúcia com que trata vãos de portas e janelas que nada tem que ver com o modo de execução do modelo 2 para os mesmos elementos. A desproporcionalidade em relação ao tamanho das personagens que pelos edifícios circulam ainda é notória na representação do modelo 1, indício duma medievalidade ainda muito presente. Todavia o critério de proporção ou harmonia entre figuras numa mesma composição parece ausente por absoluto da mente do artífice do modelo 2, onde o desajuste entre indivíduo e construção é ainda mais impressionante. É o que

constatamos na cena do funeral do rei D. Afonso VII, no fólio 199r, do 21º caderno (Fig. 151 e 152).

As iniciais historiadas do fólio 188r, do 19º caderno e do fólio 266r, do 28º caderno assentam em idêntico figurino e evocam a inicial *D* do fólio 188v, claramente modelo 2 numa aproximação ao seu estilo originário, e que se associa na perfeição à ideia conceptiva das anteriores delatando também aí a comum autoria e a incrível mutabilidade do modelo (Fig. 150, 153 e 155).

Nas grandes portas da catedral e do palácio, por onde entram e saem as personagens do cortejo fúnebre do fólio 199r, do 21º caderno, o modelo 2 giza dois arcos brancos paralelos que envolvem a abertura, à imagem do que fez o autor do modelo 1 no palácio do fólio 155r, mas agora a preto (Fig. 151, 152 e 154). É na igreja que entram os clérigos por uma porta igual a esta e distinta da entrada principal da mínima igreja do fólio 1r localizada na margem inferior (Fig. 151 e 156). A pequena igreja não possui tantas construções anexas quanto a do modelo 2, porém exhibe como ela a abside e três naves. Diferenciadamente apresenta contrafortes e talvez planta em cruz latina inscrita. Ambas possuem uma rosácea a encimar a porta da entrada como aliás também vemos na janela onde está o rei, no fólio 155r (Fig. 154). Ostentam as duas uma torre que é sineira no fólio do prólogo. O triângulo da frontaria parece ser mais agudo nas reproduções do modelo 1.

### *Casario*

Pequenas povoações são retratadas nas encostas dos fólhos 1r e 155r (Fig. 157 e 163). Avistamos algumas casas nos arredores da igreja do fólio 199r, dentro dos muros da fortificação da margem inferior do fólio 185v e contígua ao paredão do castelo do fólio 160r, do 17º caderno. De todas elas as maiores são as da cena do funeral do rei D. Fernando I de Castela e Leão e do casamento de D. Teresa (Fig. 158, 159 e 148). Nelas vemos telhados ondulados de uma ou duas águas. O semicírculo das telhas parece mais largo e achatado nas representações do modelo 2 do que aquilo que propõe o modelo 1 no fólio 1r (não obstante a dificuldade de observação da iluminura deste fólio). A poupada utilização de branco no modelo 1 contrasta com o descomedimento e rudeza do modelo 2, neste aspecto. Por exemplo, as pinceladas despreocupadas a um branco intenso que vemos no fólio 1r, tendo em conta a distância a que se encontram as figuras, conseguem ainda assim ser mais ligeiras e hábeis do que as que dão luz às telhas da igreja do fólio 199r.

O modelo 2 manifesta maior queda para vãos de portas e janelas cheios a preto. Com a mesma aparência achamos as casas do interior da fortaleza do fólio 185v, mas um pouco mais

descuidadas, de telhados lisos e com várias paredes sem pintura (Fig. 159). De qualquer maneira a miniatura concretizada no fólio 1r pelo modelo 1 só poderá talvez ter como alvo de confronto mais justo, uma pequena casa que integra a decoração da grande inicial do fólio 318r, do 33º caderno (Fig. 157, 160 e 161). Prontamente confirmamos a irregularidade das formas e a ingenuidade da composição que fica muito aquém das realizações do modelo 1 em circunstâncias equivalentes. Se aumentarmos o tamanho das reproduções continuamos a observar igual distância entre o talento dos dois artistas. Colocando em linha de cotejo a exuberante imagem do palácio real do fólio 155r, do 16º caderno e a do paço do fólio 199r, do 21º caderno averiguamos que o esforço de sumptuosidade e rigor de execução que envolve a primeira não é equiparável ao formulário mais bacoco no qual recai o autor do modelo 2 (Fig. 154 e 152). Ainda assim admitimos que as janelas dos edifícios visíveis no fólio do prólogo são apenas pequenos traços verticais a preto, que se reeditam para as portas, podendo também estas variar em arco de volta perfeita. Nas portas nem sempre se entrevê uma das partes laterais como atestamos invariavelmente para o modelo 2. No modelo 1 quando o posicionamento e/ou distância da figura não o justificam essa componente de perspectiva simplesmente não se insere. Não deixa, no entanto o seu artífice de fazer alguma confusão com este tipo de noções embora seja sempre mais cuidadoso. A saber, no fólio 155r a profundidade confusa conferida à janela mais à esquerda do piso superior do palácio (Fig. 162). Depois temos o caso peculiar de duas casas com uma cerca em volta e uma escadaria de acesso ao recinto vedado, na margem interior do mesmo fólio (Fig. 163). Este pequeno agrupamento aparenta reunir grande parte das características que temos vindo a desfiar como sendo marca do modelo 2, porém estamos numa composição que com grande grau de certeza outorgámos ao modelo 1. O defeso para além de ser um elemento típico do modelo 2, tem na forma defeituosa e no tipo de pincelada a branco (que muito tem que ver com parecido jeito de pintar as laterais dos seus pedaços de terra) o carimbo do iluminador do modelo 2. As telhas mais espalmadas, o formato de portas, frestas e janelas, as escadas e os ricos horizontais brancos da casa mais alta apontam no mesmo sentido. Significará isto que de acordo com o que já foi visto noutros locais os dois artistas interferem vulgarmente no trabalho um do outro?

Abordemos ainda algumas questões que justificam a ligação entre modelo 2 inaugural e o que podemos chamar de prolongamento do modelo 1. No cimo de torres e outras estruturas arquitectónicas existe na segunda faceta do modelo uma grande inclinação para pináculos encimados por uma esfera que reportam a uns complementos dourados de igual feitio, seus favoritos no figurino de partida (Fig. 164 e 165). Por outro lado as colunas

traçadas pelo modelo 2 satisfazem em geral um mesmo programa nos dois estilos que assina: capitéis vegetalistas (três folhas dobradas frontalmente) com dois entablamentos por cima e bases hexagonais (que se alteram muito pontualmente. Fig. 166, 167, 168 e 169). Vamos encontrar equivalente configuração às bases das colunas, em taças (Fig. 170 e 171) e na cobertura de um edifício de planta hexagonal na inicial do fólho 318r, do 33º caderno (Fig. 161). Um dos desvios criativos aos suportes das colunas localiza-se do 24º caderno, fólho 230v (Fig. 172). Porém os cilindros que se fixam às arestas do sólido hexagonal têm afinal afinidade com o edifício de planta circular do fólho 160v, do 17º caderno, com o último piso da torre da margem inferior do fólho 185v, do 19º caderno e com o fecho de duas arquitecturas do 24º caderno, fólho 233v (Fig. 175, 174 e 173). O arrimo de dois varandins, um do modelo 1, no fólho 155r, do 16º caderno e outro do modelo 2, no fólho 160r, do 17º caderno deixam sobressair a inabilidade e os arcos costumeiros do segundo modelo (Fig. 177 e 176). Remetemos estas voltas para uma série de ornatos ondeados que aparecem tanto no 2º caderno quanto em cadernos como o 19º ou o 28º (Fig. 178, 179, 180, 181, 182 e 183). No fólho 269r, do 28º caderno o obreiro do modelo 2 desenha uma fortaleza (Fig. 185). A maneira como exercita a muralha, as ameias, a torre central, o coruchéu e as portas e as janelas aliam forçosamente este debuxo aos do fólho 185v, do 19º caderno (Fig. 184 e 186). Já uma pequena janela que ficou só em rascunho na torre lateral firma outra vez a paternidade dum artista que é ao mesmo tempo capaz de iluminar este caderno o precedente 27º (onde desenvolve o protótipo).

### Hastes arquitecturais

Este tipo de ornamentação mais elementar ao longo da margem é comum aos três modelos.

Neste segmento continuamos a observar as características gerais dos modelos: a torpeza do modelo 2, o pouco à-vontade com a prática da volumetria, o risco grosso a branco opaco e o grande desfasamento entre claro e escuro (Fig. 187). As arquitecturas do modelo 3 de formas menos irregulares que as do original modelo 2, compartilham a demasia de branco e a inaptidão no esbatimento das cores. Quanto à luminosidade, o modelo 3 ajusta declaradamente o foco de luz numa posição frontal. Assim temos invariavelmente cor mais clara na face da construção e mais escura nas traseiras (Fig. 188). O modelo 1 encanta-nos com a delicadeza dos traços de luz a branco, com a disciplina geométrica e a tridimensionalidade aprimorada. A cor, como de hábito é gradada uniformemente (Fig. 189). Quando inova logo no 1º caderno pela junção de motivos florais à arquitectura memora o

gótico flamejante (Fig. 190). Repete o ensaio ainda no mesmo caderno (Fig. 191), ao qual adere o modelo 2 no caderno seguinte e de novo mais para o fim do manuscrito (Fig. 192 e 193).

As colunas isoladas que adornam as margens são igualmente abrangidas por este capítulo. O 16º caderno inaugura o género com uma coluna do modelo 2, de base hexagonal e fuste coríntio, cujo feitio é igual ao da folhagem floreada da grande inicial vegetalista do fólio 109v, do 11º caderno, que também lhe deferimos (Fig. 194 e 195). As colunas situadas na margem interior do fólio 230v, do 24º caderno recuperam a paleta de cores mais fortes, nomeadamente os dilectos, vermelho e azul, as formas defeituosas e o respaldo das hastes ornamentais a dourado, todos concernentes ao arquétipo do modelo (Fig. 196). No fólio 233v, do 24º caderno as formas seguem genericamente mais toscas, com grande contraste entre tons e distribuição desorganizada do ponteadado branco central. O pináculo obedece ao esquema decorativo do modelo 1, do fólio 2r, do 1º caderno embora com elementos florais mais ao uso do modelo 2 (Fig. 197).

Certas hastes arquitecturais funcionam como suporte de vida animal e vegetal que se dinamiza em seu redor, e mesmo assento para objectos do dia-a-dia (Fig. 198, 199 e 200).

### Iniciais arquitecturais

A reciprocidade da decoração destas iniciais e os modelos fundados é por norma intuitiva. Várias das particularidades que as envolvem e que paralelamente dizem respeito às hastes onde elas se integram não serão reeditadas. Contudo existem algumas reflexões que merecem ser lançadas à discussão.

Principiemos verificando determinados factos, não muito intrincados e que por essa razão possibilitam o anúncio de mais alguns sinais diferenciadores entre modelos.

As formas paralelepípedicas que compõem algumas letras capitais mostram o seu fundo rectangular mais frontal quando se trata duma representação do modelo 2, enquanto as terminações encaracoladas divergem bastante do modelo 1 para o 2 (Fig. 201, 202, 203, 204 e 205). As colunas das iniciais no modelo 1 apresentam uma maior pluralidade (Fig. 206, 207). Possuem em geral fustes muito finos e bases ou quadradas ou circulares, ao contrário das do modelo 2 que alarga os fustes e constrói bases hexagonais, se bem que neste modelo as achamos comumente fora dos domínios da inicial iluminada. As esferas que rodeiam as hastes das iniciais e também das margens são tendencialmente mais arredondadas no modelo 1 e mais achatadas e mesmo com arestas nas duas vertentes do modelo 2 (Fig. 208, 209 e 210). As linhas que ultrapassam a esquadria da figura são rotineiras no modelo 2, e tornamos



a mirá-las na inicial *A* do fólio 233v do 28º caderno (Fig. 208). Os suportes rectangulares, vazados ou não, são específicos do segundo modelo nas suas duas fórmulas e fazem parte de inúmeras capitais adornadas com motivos arquitecturais (Fig. 211 e 212).

Os complexos fólhos do 16º caderno não excluem dessa falta de clareza as iniciais. Julgamos polémica a capital *A* do fólio 157v (Fig. 213). Por um lado temos uma inicial muito larga, a vermelho garrido, com uma perseverante pincelada a branco o que induz no sentido de estarmos perante uma produção do modelo 2. Por outro observamos a luz vinda do lado esquerdo e não de frente como é usual no segundo modelo. Depois é o tracejado a preto em zonas de sombra também comum ao modelo 1 e o traço não tão inconstante. Excluindo estas duas últimas condicionantes, em termos abstractos o figurino deste *A* assemelha-se ao do *D* do 19º caderno (fólio 188v) onde encontramos um modelo 2 com forte ligação ao seu esquema decorativo primordial (Ver pág. 273, fig. 155). A configuração da letra tão-pouco prima por grande rigor geométrico pelo que a atribuímos por fim ao modelo 2.

A inicial arquitectural do modelo 3 assiste sem grandes variações o programa da haste (Fig. 214). Muitas vezes aparece solitária (o que também sucede com os modelos 1 e 2, mas menos amiúde) especialmente quando a haste se resume aos finos ramos pretos com flora dourada (Fig. 215).

Quase todas, para a soma dos modelos, abrigam no seu interior uma grande diversidade de motivos, principalmente florais. Outras são acolhida de animais e seres humanos ou então operam como seu assento. Há ainda aquelas que são palco de cenas várias, como as do fólio 182r, do 19º caderno, referente ao modelo 1, e do fólio 285r, do 29º caderno e fólio 318r, do 33º caderno, relativas ao modelo 2 (Fig. 216 e 217).

### 5.2.3. Árvores e plantas

Segue-se o exame a imagens isoladas de plantas e árvores que não fazem parte de nenhuma haste contínua que se desenvolve a toda ou quase toda a extensão de uma margem e que são privativas dos modelos 1 e 2. Afloram separadas entre si compondo conjuntos individuais guarnecidas na base por pedaços de terra ou vasos, por onde podem deambular animais circundados por erva alta e/ou pequenas e variadas flores. Detalhes como estes patrocinam a inferência de que há na verdade uma transição de mão do 17º caderno em diante. Isto indica que encontramos a matriz perfeccionista do modelo 1, no fólio 1r do 1º caderno (apesar das dificuldades pelo grande apagamento que sofreram as iluminuras) e no fólio 155r, do 16º caderno. A partir daqui são inúmeras as diferenças do debuxo, embora este respeite de certo modo o formulário decorativo antecedente.

As árvores mais pequenas, cuja dimensão tem que ver com a posição recuada que ocupam nos primeiros dois cadernos (1º e 16º) submetem-se sempre à mesma fórmula: tronco fino de interior esverdeado com a periferia esguia e a preto, alguns com buracos destacados da superfície e outros inteiramente rectilíneos. A copa é obtida por meio da acumulação de grosso ponteadado de pelo menos dois tons de verde, com cinco grupos em forma mais ou menos cónica e certos locais da copa demarcados por ponteadado no mesmo género, mas a preto. Estão bem visíveis os ramos que precedem a folhagem e também alguns pelo meio dela (Fig. 218). As árvores mais próximas pedem outra minúcia. Folhas ou frutos são resolvidos através de mancha, ao que tudo indica sem recurso a desenho preparatório. Para assinalar as zonas de sombra as folhas traseiras ficam mais escuras e amareladas, e na dianteira introduzem-se folhas pretas ou contornos também a preto (Fig. 219 e 220). As plantas do fólio 155r são de grande primor e detalhe, sobretudo a magnífica roseira que está acima do palácio (Fig. 221 e 222).

Ultrapassando a fronteira decretada pelo fim do 16º caderno vemos logo no primeiro fólio do caderno seguinte, o 160r, significativas disparidades. Em primeiro lugar os troncos das árvores ganham o tom favorito de cinzento, com as zonas de luz a tracejado branco. Espectamos esquema inverso só na árvore que está nas imediações do canto superior esquerdo do fólio 185v. A estrutura engrossa tanto no tronco quanto nos ramos. O limite a preto rareia. Aquele que subsiste maioritariamente no produto final é o do esboço primário. As folhas recorrem por várias vezes à forma eleita em *espinha* (que o modelo 1 usa, mas que passa a ser exorbitado pelo modelo 2). As mais dadas à luz são mais claras e as mais recuadas mais escuras. É precisamente esta receita que achamos nos fólhos 185v e 189r, do 19º caderno e que sem hesitar aliamos ao modelo 2 (Fig. 223, 224 e 225).

No fólio 231r, do 24º caderno tornamos a encontrar arvoredado (Fig. 226). Desta feita instituiu-se um estilo de folhas inédito em árvore, em forma de azevinho, assim como a cor azul em algumas delas. Os troncos são castanhos com muito tracejado a branco opaco. Nas copas de certas árvores mais miúdas, linhas onduladas a preto são dispostas com pouca justeza plagiando estouvadamente as linhas pretas de sombra do modelo 1. Refaz o *azevinho* na inicial historiada do fólio 269r, do 28º caderno (Fig. 227).

As árvores de fruto possuem agora as folhas amendoadas crescendo nas laterais de ramos extensos e enquadradas pelo desenho preparatório, ao passo que no fólio 155r as observamos em grupos circulares e resultado, segundo ajuizamos, da pincelada directa sobre o pergaminho. Tal organização de copa sobrevém na margem exterior dos fólhos 266r e 269r, do 28º caderno (Fig. 228 e 229). A pintura à mão levantada por parte do iluminador do modelo 1 revela uma vez mais as suas admiráveis capacidades tão distantes daquele que assina o modelo 2. Por exemplo, no fólio 266r, do 28º caderno a copa da árvore do canto inferior direito é composta por folhas pintadas sem desenho preliminar. Tendo saído, certamente por essa razão, menos perfeitas adiu pontos a toda a volta (Fig. 230). Demais só em copas com folhagem inspirada na erva com que enche o solo ou a terra dos vasos, se liberta do desenho prévio (Fig. 225 e 231). Após o 24º caderno voltam os troncos cinzentos, salvo a árvore do canto inferior direito do fólio 266r, do 28º caderno (Fig. 230). Por outro lado, e apesar de não podermos afiançar como seria o modelo 1 dada a escassez de exemplos, com o modelo 2 parece existir um gosto em carregar mais a parte detrás das copas das árvores, sendo que o próprio conjunto deriva geralmente mais sombrio, tirante porventura a árvore do canto inferior esquerdo do fólio 185v, do 19º caderno (Fig. 224).

#### 5.2.4. Cercas e Rochedos

As cercas intervêm por quatro vezes em fólhos das chamadas iluminuras cénicas de página inteira.

Divisamos a primeira no fólho 155r, do 16º caderno muito minguada e despretensiosa circundando duas casas (Ver pág. 276, fig. 163). A segunda está no fólho 160r, do 17º caderno rodeando uma pequena torre no cimo dum monte por entre as construções maiores (Fig. 232). O entrecruzamento de hastes vegetais origina, na longitudinal, cilindros ligados entre si. Sabemos então qual é o molde regular destas componentes decorativas. No fólho 185v, do 19º caderno a cercadura veda um monte encumeado por uma fortaleza (Fig. 233). É de cor cinzenta conforme a anterior, mas as hastes que se entrelaçam não estão pegadas. Existe antes um espaço entre cada fileira que permite entrever os ramos que ao centro de cada laço estabilizam e fixam a cerca ao chão. Possuem de um dos lados traço preto e do outro traço branco criando o jogo de claro/escuro. Regressam as cercaduras no fólho 269r, do 28º caderno, na cena do funeral de D. Fernando I (Fig. 234). Parte da margem superior, margem interior, margem inferior e ainda uma porção da margem exterior estão ocupadas por este muro empalhado que ziguezagueia a toda a extensão terminando em círculo na margem exterior, área que serve de covil a um leão branco. O esquema de paredes que se vão desencontrando e que formam recantos angulares é análogo ao das arquitecturas fortificadas, embora aqui o desalinho não esteja tão patente pois não se trata duma estrutura fechada sobre si mesma. Nesta página damos com um debuxo congénere daquele do fólho 160r. A distância que simula faz com que despreze os pormenores que vemos no fólho 185v. As hastes voltam a estar completamente unidas e desta vez avistam-se de cima. A primeira cadeia de entrançados está pintada a branco assim como os paus que medeiam o espaço vazio criado pelas intersecções. Para o fólho 185v a linha branca contínua que define a zona de luz, o talhe pouco elegante e o jeito singular de abrir a bifurcação dos galhos asseveram a subordinação ao modelo 2. No caso dos fólhos 160r e 269r alguns destes aspectos aliados ao acostumado pouco polido exercício da perspectiva conduzem-nos em igual direcção.

Os rochedos dão entrada no fólho 1r do prólogo e depois no fólho 155r, do 16º caderno compondo uma interessante dupla de cenários bastante miniaturados e cujo panorama central é precisamente o penedo escarpado (Fig. 235 e 236). Nestas paisagens campestres de tamanho diminuto encontramos a reprodução de rochas por onde se distribuem as figuras humanas e animais que animam o ambiente. No fólho 1r o mau estado das iluminuras não autoriza detidas comparações. Já no fólho 155r, do 16º caderno achamos um excelente trabalho de desenho e

pintura. No entanto se repararmos com atenção o saber-fazer detido a partir de meio do rochedo até a baixo torna-se mais simplificado. O traço fino que molda os relevos nas áreas de sombra é substituído integralmente pela mancha de cor até então exclusiva das regiões de luz. As frestas nas escarpas estão directamente ligadas àquelas dos pedaços de terra flutuantes. Outra vez o notável desempenho na constituição das formas, no desvendamento das zonas de luz e sombra coliga esta iluminura com modelo 1. Do que é possível lobrigar da pintura do fólio 1r, os penedos apresentam o mesmo tipo de rasgões na pedra e parelho gradiente de cores nas superfícies, onde apenas as extremidades dos socalcos recebem a luz.

Esta realidade já não se verificará do 16º caderno em diante quando toma as rédeas da pintura o fabricante do modelo 2. Este arrisca menos em formas aleatórias que provêm realismo à representação. Opta por formatos mais monótonos e repetitivos que ignoram o naturalismo. Raia novamente uma reprodução fantasista pela deformação e cor inesperada dos rochedos do fólio 160r, do 17º caderno e do fólio 231r, do 24º caderno (Fig. 237 e 238). No primeiro o sombreado é quase inexistente marcando apenas a uma cor escura as irregularidades da pedra. A organização dos socalcos é irreal e o torneado da rocha repetitivo, como já foi dito. Os dois esboços do 24º caderno não são muito mais do que isso pois o artista deixa novamente, em grande parte da figura, a linha preparatória como definitiva. Tal como acontecia com os pedaços de terra vemos os vários níveis da encosta demasiado inclinados, com a superfície muito exposta. As fendas unidas não permitem visionar o interior. Algumas são realizadas depois da pintura (prática corrente na feitura das porções de solo) e outras ainda estampam o lobulado próprio do modelo 2. Em termos de enchimento cromático participamos a técnica do tracejado no 24º caderno, e no 17º uma camada clara e homogénea vincada por linhas escuras, mais ou menos largas, trabalho em tudo afim do que emprega por exemplo nos panejamentos (Ver pág. 349, fig. 380).

De notar que o desvanecimento do rochedo do fólio 185v impede a confrontação com os restantes, contudo tendo em conta toda a envolvimento imputamo-lo ao modelo 2.

## 5.2.5 Figuras humanas e fantásticas

### Cabeças

No respeitante aos rostos e às cabeças de figuras humanas e fantásticas (a grande maioria humanóide) começemos pelo modelo 1, criador exímio também dos actores de cenários mais cuidadosamente preparados. No modelo temos imagens que infelizmente nos impedem de chegar a qualquer conclusão pois estão em muito mau estado de conservação. Essa é a condição de algumas figuras da inicial do fólio 1r (Fig. 241). As faces estão totalmente apagadas e apenas sobrevivem duas das cabeleiras. São cortes em tigela figurando uma boina que termina acima das orelhas. Observamo-las outra vez, volumosas (com o seu estilo particular de aplicação da cor que dá a tridimensionalidade) nas cabeças das personagens da cena do arcebispo, no fólio 155r, do 16º caderno (Fig. 242, 243 e 244). Neste fólio apurámos que a testa é curta e plana sem grande descontinuidade em relação à linha do nariz. As caras estão maioritariamente a três quartos. Pelo número de vezes que é reiterada esta parece ser a escolha do artista, sem prejuízo de estar à-vontade tanto com este posicionamento, quanto com perfis ou com posturas semi-frontais. A orelha esquerda é mais vezes colocada em realce. Os olhos são debuxados de inúmeras formas dependendo da expressão que se quer dar à figura. O que vai distinguir o exercício artístico deste modelo de todos os outros é de novo o perfeccionismo e o naturalismo. A pálpebra inferior é mais levemente traçada do que a superior e a cavidade orbicular é finamente trabalhada, com manchas que fazem o jogo de claro/escuro e que lhe dão profundidade. O mesmo se passa com as maçãs do rosto, maxilares e queixo. Os narizes adquirem talhes variados e são pintados com a usual perícia. Os lábios são canudos, bem definidos, nem sempre pelo traço de contorno, mas pela coloração que o iluminador cede, a eles e ao seu entorno. São bocas pequenas e continuamente com o fio central direito. Marca a cova entre nariz e lábio superior e entre lábio inferior e queixo, normalmente por ponto e mancha de cor, respectivamente. Para o modelo 1 o realismo das carnações é também uma realidade. Misturas onde estarão envolvidos o verde, o rosa, o castanho, o ocre e o branco, dão origem a tonalidades naturalistas.

No modelo 2 não expectamos esta fineza de debuxo. A cara deriva plana e a íris do olho está repetidamente a fixar em frente, uma vez que as posições dilectas do modelo são os perfis e os três quartos menos arrojadados. Quando menos aperfeiçoados é usual depararmo-nos com olhos compostos só por um traço e um pequeno ponto, ao centro ou à ponta (Fig. 250). Tenta legar-lhes alguma profundidade alinhando a branco opaco riscos que circundam desde a

parte de cima da sobrancelha até à maçã do rosto (vamos ver situação idêntica com o modelo 1 no fólio 159v, do 16º caderno. Fig. 245 e 272). Outras vezes nem isso acontece. Os traços brancos são adidos, ou acima da sobrancelha, nas maçãs do rosto, cana do nariz, por cima do lábio superior e rugas de expressão da testa, separadamente. A testa é pronunciada. Existe uma descontinuidade com o traço que vem do nariz (Fig. 252). O nariz é, regra geral, batatudo e quadrado (tal qual o dos animais). Por vezes quando observado de perfil torna-se mais pontiagudo e se visto de frente resume-se ao limite inferior (Fig. 249, 250, 251, 253, 254, 256, 257 e 258). Assinala constantemente com um pequeno traço horizontal a cova entre lábio inferior e queixo. A boca preferencialmente está descaída, é larga, de maxilar inferior retraído (como nos animais) e algumas vezes pigmentada. Quanto mais pequena a figura mais a constituição do rosto se reduz a traços (expressa também aqui a sabida atrapalhação com a miniatura. Fig. 259, 260 e 265). Apreça barbas triangulares, cabelos à tigela muito listados, e menos com caracóis voluteados a traço grosso (Fig. 247, 248, 256, 257, 264). A cabeleira dos homens e mulheres silvestres é fixada através do delineamento ondulante a risco preto grosseiro e branco opaco (Fig. 255). Mas sobretudo estima os capuzes que são quase como que outra firma sua. Com eles escapa aos cabelos e às orelhas que tem dificuldade em desenhar (Fig. 246, 252, 254, 266 e 267). No fólio 269r, do 28º caderno pelo contrário empenhou-se no rosto do rei defunto (Fig. 268). Contudo as disparidades relativamente ao que encontramos no modelo 1 são notórias. E se olharmos com atenção para uma espécie de rascunho imitando as orelhas do modelo 1, no homem que está na margem inferior do fólio 233r, verificamos que o esboço é o mesmo que projectou a cabeça do monarca (Fig. 269). A concepção própria das orelhas, sempre que tem de as incluir, decorre normalmente de dois arcos, um inscrito no outro (novamente igual às dos animais). Os rostos, em geral são mais largos e arredondados. O traço é incerto e reiteradamente grosseiro, como nos habituou. As carnações oscilam entre o rosa, ocre, castanho e cinzento, e o branco para a prática volumétrica. Utiliza muito a base do pergaminho que faz as vezes do tom natural da pele dos indivíduos (bem como para os corpos de certos animais). A habilidade e a subtileza não é, de facto o seu forte. No fólio 228v, do 24º caderno uma minuciosa pintura do rosto dum sarraceno acusa apesar do detalhe a mão do modelo 2 no tipo e cor do traço, na irregularidade da íris dos olhos, no ondeado da pálpebra superior, na rudeza do debuxo de pálpebras e lábios, no exagero dos vincos laterais do lábio superior, nas rugas da testa e na ocultação das orelhas (Fig. 270). Compare-se a singeleza deste retrato com a soberba execução doutro no fólio 185v, do 19º caderno da autoria do modelo 1 (Fig. 271). No fólio 159v, do 16º caderno um homem silvestre oferta o movimento do seu corpo à letra capital (Fig. 272). Se é certo que o físico, orelha, cabelo e talvez o ponto vermelho ao canto do olho (como o do dragão do fólio

1r) cabem ao modelo 1, também é verdade que a cabeça contém recursos do modelo 2: as linhas brancas nas zonas de luz pela testa, maçã do rosto, cana do nariz e lábio superior, a boca tombada e a barba triangular. Quiçá o primeiro modelo tenha propositadamente querido copiar o formulário do fólio 157r, num caderno que prima pela combinação dos programas decorativos de modelo 1 e modelo 2.

Para o modelo 3 registamos em todas as representações uma deturpação formal generalizada. Os olhos são em gota, por vezes triangulares e comumente rasgados (iguais aos dos animais). Quando o rosto está de frente elege pálpebras muito salientes. Outras vezes surge com as sobranceiras e com todo o perímetro sublinhado, outras ainda somente com a pálpebra superior desenhada. Os narizes são variadíssimos, provavelmente casuais. O nariz visto de frente é trilobado na parte inferior. Os cabelos, *entoucados*, lisos ou desgrenhados, ou em pé, lisos ou encaracolados parecem um conjunto maciço e individualizado da cabeça (conforme sinalizámos para os bicos das aves que sugeriam ser destacáveis). As orelhas são bastante boleadas de onde se distingue mormente o traço exterior e um pequeno círculo ao centro que delimita a entrada do ouvido interno (utiliza esquema equivalente para os animais que condiz com o do modelo 2). A boca muito recta raramente tem os lábios proeminentes. Prefere ou só o traço preto ou este ladeado de outros mais grossos vermelhos e estes ainda contornados finamente a branco (tal e qual opera nos animais). De quando em vez apensa-lhes pequenos traços laterais que fingem um leve sorriso (também praticado pelo modelo 2, notadamente nos símios) ou que os realçam da superfície do rosto. Os volumes da face são ensaiados por meio de aglomerados de riscos brancos opacos ou finos traços (em paralelo com o modelo 2, mas aqui em demasia, como é a sua bandeira), nas sobranceiras, nariz, bochechas, lábios e queixo, mais visíveis nas carnações escuras (lembram o trabalho da cor na pelagem dos animais). A cor da pele de homens e mulheres do modelo alterna entre uma mistura de castanho, branco, rosa e cinzento naquela pincelada distintiva que propõe uma mescla das tintas directamente no pergaminho por meio da técnica de tracejado. Assim se manifesta ao longo do 3º caderno (Fig. 273, 274 e 275). No 17º caderno muda para carnações muito escuras que se obtêm pelo aproveitamento da amálgama de pigmentos acima citada, mas em quantidades diversas (Fig. 276). No 20º e 23º cadernos desvendamos a presença duma concertação de cores mais rosada, talvez com algum ocre nos fólhos 219v e 220r (Fig. 277 e 279). Dentre todas as caras que esboçou aperfeiçoou-se na figura da margem interior, do fólio 219v, do 23º caderno, na inicial das quatro cabeças de homens barbudos, do fólio 221v, do 23º caderno, na inicial do fólio 223v, do 23º caderno e nas iniciais dos fólhos 286r, 287r e 287v, do 30º caderno (Fig. 277, 278, 280 e 281). É também o modelo das carrancas que reedita no submodelo 3A (Fig. 282 e 283).



Uma das principais diferenças entre modelo 1 e 2, no debuxo das mãos tem que ver com a maneira mais realista do primeiro quando a mão completamente fechada agarra um objecto. Após a confrontação com os bosquejos do modelo 2 averiguámos que para este a mão qual feita de uma material maleável, molda-se inteiramente ao utensílio. Já no modelo 1 vemos uma mão não absolutamente colada ao instrumento, mas com alguma folga tendo em conta a formatura angular e não circular dos dedos quando dobrados. As próprias costas da mão nessa posição diminuem gradualmente com a inclinação natural dos dedos e por isso nem todos estão visíveis. Ora o modelo 2 não conseguindo prover essa inclinação faz parecer que a mão tem apenas quatro ou menos dedos (em raras ocasiões o mesmo sucede com o modelo 1. Fig. 287, 288 e 289). No caso de estarmos a observar este posicionamento de baixo, do lado da palma da mão constatamos que o modelo 2 não verga os dedos na parte final, ao passo que o modelo 1 diferencia a dobra da ponta dos dedos (Fig. 284 e 285). Uma vez ou outra, tanto num como noutro modelo não se lobra o dedo mindinho quando a orientação da mão assim o obriga (Fig. 284). Sempre que o modelo 2 teima em introduzir todos os dedos a mão ganha uma largura absurda (como registámos para um dos seus símios, Fig. 290 e 305. Ver pág. 239, fig. 93).

Como seria de esperar encontramos um leque mais variado e complexo de posições da mão nos fólhos do modelo 1. Mesmo na circunstância em que temos a mão a prender uma qualquer ferramenta e que a miramos do lado da palma, não é só a situação de punho completamente cerrado que assinalamos. Há posições em que a mão se distende pela superfície do apetrecho. Noutras meio aberta e vazia, aponta (Fig. 284). No modelo 2 tem de estar necessariamente a segurar nalguma coisa ou em posição equivalente, mesmo não havendo objecto. Existe um molde de mão fechada que se divisa da parte de baixo inaugurada pelo modelo 1 e repetida pelo 2 (Fig. 285 e 286). Neste modelo o polegar é maior e em determinadas alturas batatudo ou em bico, se por exemplo lhe adiciona a unha (Fig. 291). O desenho da unha no modelo 1 é muito subtil, nem demasiado branca, nem muito contornada a preto, ao contrário do que se passa com os outros dois modelos. No modelo 2 o afastamento do polegar em relação aos demais dedos ou é completamente circular ou origina uma forma angular, de vértice mais ou menos arredondado, em que o polegar muito se desvia do indicador (Fig. 287, 290 e 291). Se a mão é observada só de lado, do lado do polegar e do indicador recebe amiúde a feição de uma pinça (Fig. 300, 302 e 303). Se a mão pega nalgum objecto em esforço, como o arco e a flecha, vista de costas adquire uma postura decrescente no sentido do dedo mindinho (Fig. 306 e 307). O modelo 1 consegue colocar magistralmente

as mãos à cintura com as costas encostadas ao corpo na figura no fólio 182r, do 19º caderno (Fig. 293). No fólio 185v do mesmo caderno temos os dedos do rei que prendem a arquitectura e que ampliados estão num molde bastante naturalista, mais recto e menos circular (Fig. 295). Em oposição, temos os dedos de plasticina na mão do rei da inicial fortificada, da lavra do modelo 2 (Fig. 300). Talvez por isso o mouro que está no fólio 228v, do 24º caderno, também de sua autoria não pegue propriamente nas jarras, antes as suporta quando a situação dos utensílios pedia dedos mais flectidos. As costas das mãos estão algo defeituosas. O polegar direito dá a sensação de estar partido, tal é o fraco ajuste ao vaso, e o único dedo dobrado na mão direita da personagem dobra em círculo. Mãos caprichadas como estas, mas mais minimais fitamos nos sujeitos que pegam em fitas no intercolúnio do fólio 230v, do 24º caderno e na inicial historiada do fólio 266r, do 28º caderno (Fig. 296, 297, 298 e 299). Neste modelo quanto mais pequena a figura mais se desvanece a forma ou surge com um aspecto desconforme (Fig. 301 e 304). É mais uma prova de que miniaturista de talento só o iluminador do modelo 1 (Ver por exemplo a inicial e margem inferior do fólio 18r, do 2º caderno, a inicial do fólio 188r, do 19º caderno e as mãos escondidas da maior parte das personagens do cortejo fúnebre do fólio 199r, do 21º caderno). A mão esticada com os dedos juntos, no modelo 2 tem formato ogival com riscas verticais que fingem os dedos, bem diferente dos da senhora que dança na margem inferior do fólio 182r, do 19º caderno, obra do modelo 1 (Fig. 292). Na página admiramos o modo como o artista exercita as mãos que tocam instrumentos de corda e de sopro (Fig. 293). Para os instrumentos de sopro aguça os dedos dos sujeitos tornando-os muito bicudos, e assim é capaz de resolver a sua disposição pelos orifícios de charamelas e flautas. Igual solução já se havia visionado no fólio 155r, do 16º caderno para os pastores que tocam gaita-de-foles nos montes, mas aí com a dificuldade acrescida da miniatura ser muito mais diminuta. No entanto é identicamente bem-sucedido (Fig. 294).

O modelo 3 é aquele que conta com mais imperfeições em termos do resultado final. As mãos não são excepção. Temos mãos quase sem forma, dedos desenhados como pétalas de flor, dedos muito esguios com a unha bem destacada, outros que rememoram as patas feitas garfos que lega aos animais, ou ainda um emaranhado de traços que rodeiam algo (Fig. 308, 309). Denota-se certo apuro em desenhar posições que envolvam o boneco a pegar um objecto afora a mão que ao circundá-lo nos mostra apenas as extremidades dos dedos (Fig. 310 e 311). Se as costas da mão estão viradas para fora e a mão está a segurar nalguma coisa, logo percebemos o quão complexo se torna para os dotes artísticos do iluminador, ou então nem sempre tem vontade de rematar convenientemente o desenho (Fig. 309 e 311). As mãos

que por se desenvolverem na lateral se comparam a pinças, também aqui as divisamos (Fig. 311).

Os braços do modelo 1 são os mais anatómicos. A configuração do cotovelo, do antebraço, do braço e do ombro é natural (Fig. 312 e 313). Em contrapartida o delineamento dum braço no modelo 2 tem uma forma vagamente cónica que vai progressivamente afinando à medida que se aproxima do pulso, em linha mais ou menos recta, sem levar em consideração o torneamento real dos músculos. Quando flectido a proporcionalidade tão-pouco existe (Fig. 314, 315, 316 e 317). No fólio 200r, do 21º caderno estica-o à exaustão, possivelmente para alcançar o que já teria estabelecido enquanto tamanho e localização do arco e da flecha (Fig. 307). Achamos este estiramento incoerente outrossim com do modelo 3. Os braços com assiduidade afiguram-se sem cotovelo. Induzem ser constituídos por uma substância mole que se dobra e arqueia livremente, e por isso se alongam à medida da distância pretendida (Fig. 318, 319 e 320).

O herói Hércules e os quatro homens da inicial figurada, do fólio 1r, são os únicos indivíduos despidos do modelo 1. Posto que o corpo do fundador de Lisboa está praticamente apagado da cintura para cima, resta-nos analisar os homens que lutam com os dois dragões. Possuem as proeminências do corpo demarcadas pela pincelada ténue a branco ou mistura de cores claras, sendo que as costelas são assinaladas com finíssimas linhas brancas e a coluna vertebral com delicados pontos (Fig. 312).

Deste figurino vai usufruir o modelo 2, mas à sua moda, com as costelas destacadas a traço grosso, o mesmo que usa no pontilhismo na espinha dorsal (como nos animais). A área das costelas termina com uma cova ao nível da cintura seguida de uma zona pélvica inchada (Fig. 321, 322 e 323).

No modelo 3, em tratando-se de um adulto (pois as crianças que debuxa no 3º caderno são pequenas demais para que o iluminador alcance tais minudências), o peito nu adquire para além da marca das costelas, as glândulas mamárias bem firmadas (Fig. 324 e 325). O umbigo circunferencial ou em caracol fica ao centro duma barriga protuberante similar à do modelo 2. O segundo modelo serve-se do umbigo em caracol num dos homens dependurados, da letra capital *O* do fólio 170r, do 17º caderno (Fig. 326).

### Pés e pernas

O modelo 1 é detentor da mais bem desenhada anatomia, ao nível dos músculos das pernas e na configuração dos pés, nas diferentes orientações em que os podemos achar. As pernas do modelo 1 têm a marcação dos músculos e são proporcionais, com uma boa definição das coxas, dos joelhos e das barrigas das pernas, ao passo que o modelo 2 adapta formas geometrizarantes ao corpo humano (as pernas como cones, assim como os braços) e dota-as de dimensões desmesuradas (Fig. 327, 328, 330, 331, 332, 335, 337 e 346). Na dobra das pernas a 90° ou num ângulo um pouco mais fechado, a prega que daí resulta quando vista do lado exterior suscita um inchaço (também existente nas pernas dos animais e em uma ou outra axila de humanos e criaturas fabulosas. Fig. 336 e 358. Ver pág. 212, fig. 43; pág. 239, fig. 91 e 93 e pág. 332, fig. 322). É com certeza o autor das estreitas pernas muito alongadas das letras capitais, especialmente do A e que não limita aos humanos, antes alarga aos homens e mulheres silvestres e duendes a quem destina os fólhos 156v e 157r, do 16º caderno (Fig. 335). O modelo 1 sabe retratar a planta do pé, com o real desnível quando enxergada de lado, coisa que o modelo 2 empreende por diversas vezes, mas que converte num pé chato (Fig. 329, 333 e 358). Com o modelo 2 os pés enquanto assentes no chão ou revirados, próximos da parte da frente da perna, ganham uma aparência de espátula perdendo por completo a escassa tridimensionalidade anterior (Fig. 334, 347, 350 e 351). O pé visto a três quartos adquire um aspecto de barbatana ampliando à medida que nos aproximamos dos dedos, ou então obtém uma aparência côncava (Fig. 334, 338, 339, 344 e 347). Ocasionalmente lembra o pé que o modelo projecta para os macacos, mas com a curvatura oposta, muito alongado ou pendido e mole (Fig. 340. Ver pág. 238, fig. 88 e pág. 239, fig. 93). Os dedos dos pés que no modelo 1 são esféricos e separados entre si (principalmente quando o pé é olhado de baixo), no modelo 2 estão juntos e são esticados e planos, embora o dedo grande se arredonde mais e até às vezes se separe dos outros (Fig. 329, 333, 334, 337, 356, 357 e 358). Sempre que o pé vem calçado com uma bota também é possível determinar as distâncias entre modelo 1 e 2. O modelo 1 desenha a bota mais torneada seguindo a forma do pé. O tornozelo é mais fino e a parte da bota que sobe à perna tem uma dobra que a ela não fica justa (Fig. 341 e 345). O modelo 2 pinta botas mais toscas, largas na biqueira (tal qual os pés) e justas à perna (Fig. 342, 343, 348, 349 e 353). De quando em quando debuxa o pé descalço com o contorno da bota (Fig. 352). Os traseiros do modelo 2 vincam-se bastante na coxa e são grandes por oposição ao resto do corpo. Ao contrafazer as figuras humanas em cuecas do modelo 1, do fólho 1r, se as miramos de trás aparentam fazer parte do corpo. Não se diferencia a camada de tecido da pele. Quando vistas de frente recebem um aspecto de fralda folgada, muito enrodilhada (Fig. 356, 359, 360).

O modelo 3 transmite também aqui a ordinária incorrecção recorde. Em tamanho mais reduzido, segundo divulgam os fólhos do 3º caderno desenha pernas esticadas com formas rectas para adultos e de traço mais livre, raramente com alguma anatomia, para as crianças (Fig. 363 e 361). Tendo os garotos uma pequeníssima estatura os seus pés são um enovelado de riscos defeituosos (como já sucedia com as mãos. Fig. 361). O traseiro, de lado está bem gravado na coxa e de trás tem um ar de dupla circunferência inacabada (Fig. 364). Os pés dos adultos oscilam entre rectângulos com riscas (iguais aos de certos animais) ou em forma de espátula que mesmo levantados do chão, de tão bidimensionais os podemos equiparar a pedaços de papel (Fig. 363 e 364). No 17º caderno as pernas mais ou menos distendidas, exibem uma expressa deformidade. As botas coladas à perna têm o cano mais baixo do que o dos outros dois modelos, e o pé que lhe dá forma é vulgarmente chato e sapudo (Fig. 371 e 372). O 20º caderno introduz um estilo afim daquele dos adultos nus do 3º. Membros superiores e inferiores compridos e os pés tipo barbatana, mais estreitos no calcanhar alargando até à ponta dos dedos, muito longos e de unhas realçadas. Como é usual também para as mãos, os pés nem sempre têm conta certa de dedos (Fig. 365, 366, 367 e 368). A partir do caderno 20 os pés *barbatana* vão ser assaz empregues. As pernas compridas diversificam relativamente ao grau de incorrecção. A este respeito confirmamos que é no interior dos 23º e 30º cadernos onde o artista se supera no bosquejo dos membros inferiores (Fig. 366, 367, 369). Os traseiros do 28º caderno, menos redondos são congêneres dos das primeiras imagens do 17 (Fig. 370). Excepcionalmente, em ambos os cadernos os genitais dos sujeitos desnudados ou semi-desnudados não estão visíveis. Os pés quadrados e as pernas menos acuradas são-lhes comuns. O modelo 3 nunca põe à vista a planta do pé e de quando em vez sinaliza o osso do tornozelo tal qual o modelo 2 (Fig. 368, 369 e 370). Também aqui algumas figuras desnudas vestem cuecas que no caso são muito altas aderindo ao corpo, desta feita sem pregas (Fig. 365 e 368).

### Vestuário e acessórios

#### ***Vestuário***

As vestes são também elas mais ricas em pormenores e executadas mais afincadamente pelo modelo 1. A indumentária masculina do fólho 155r, do 16º caderno e do fólho 182r, do 19º caderno são disso exemplo. Os gibões justos e curtos vestem os homens que estão no canto inferior esquerdo da página. São as únicas representações deste tipo (Fig. 373 e 374). Do lado dos nobres, o lado direito temos túnicas mais largas, de mangas de balão e

apertadas nos punhos. Perfilam-se muito adornadas, com peles na gola e nos punhos e jóias (Fig. 375 e 376). Provavelmente são cintadas como as que topamos no fólio 266r, do 28º caderno (Fig. 377). Repetem-se estas peças de vestuário pelos cadernos 16, 17, 19, 21, 24, 28, 29 e 33, trazendo à vista as diferenças basilares entre modelo 1 e modelo 2. A desproporcionalidade do debuxo, a carência de detalhe e a maneira díspar na prática da cor deferem à roupa de homens e mulheres do segundo modelo uma estaticidade e deficiente volumetria, assinaláveis. Note-se não só a localização das dobras dos panejamentos, como também o modo de as pintar, sem passagem harmoniosa entre as cores (Fig. 377). Depois o delineamento dos movimentos é rígido. Comparemos a dama da grande inicial do fólio 160r, do 17º caderno e aquela outra da margem inferior, do fólio 182r, do 19º caderno (Fig. 380 e 379). Paralelamente os paramentos dos bispos do fólio 199r, do 21º caderno aparentam ser feitos de um material inflexível em oposição à fluidez daqueles do pontífice do fólio 155r, do modelo 1 (Fig. 381 e 382). Confrontemos as mangas de balão do fólio 182r (modelo 1) com as dos fólhos 185v, 266r, 269r (modelo 2. Fig. 378, 377, 383, 384 e 385). É inteligível o naturalismo do modelo 1 contra a simplicidade da pintura do modelo 2. Este insiste, por exemplo, no mesmo padrão de drapeado particularmente ao nível das mangas não interessando a orientação das figuras (Fig. 386 e 387). O modelo 2 investe sobejamente nas longas capas pretas com capuz para as personagens dos cortejos fúnebres do 21º e 28º cadernos (Fig. 388 e 389). Não só se enquadram perfeitamente na temática tratada como escusam o seu autor a demasiadas minúcias tanto na feitura do vestuário como dos próprios corpos. Os pêlos que enfeitam golas, punhos e debruns de casacas, capas e túnicas lembram nos desenhos do modelo 2 a pelagem de animais, nomeadamente dos seus símios (Fig. 383 e 390. Ver pág. 238, fig. 90).

O modelo 3 bosqueja poucas vestimentas. Apenas túnicas cintadas e capas nos cadernos 7, 17 e 30 (Fig. 391). O preceito é muito similar, uma vez mais, ao do modelo 2 embora bem mais defeituoso. Alguns drapeados em que o tecido parece retorcido também têm correspondência com o modelo 2 (Fig. 392 e 380).

### ***Chapéus***

O modelo 1 planeia chapéus de palha, boinas, gorros e turbantes. O turbante é um dos acessórios do guerreiro Hércules que mira de um sítio altaneiro a cidade que acaba de conquistar (Fig. 393). Nas cenas de caça e campestres da margem exterior, os intervenientes a pé ou a cavalo usam boinas e chapéus de aba curta, afeita à cabeça (Fig. 394 e 395). Em baixo, no casamento de Libéria estão dois indivíduos, o noivo com um chapéu deste género e

outro homem com uma boina (Fig. 396). No fólio 155r, do 6º caderno achamos grande quantidade e variedade de chapéus. Começando pela margem esquerda miramos três pastores, dois com chapéus de palha (um deles coniforme) e outro com um gorro (Fig. 397, 400 e 399). Damos ainda com um cavaleiro que traz uma boina (Fig. 398). O material de que são feitos, nomeadamente a palha torna-se perceptível aos olhos do observador pela introdução de pequenos traços mais claros na diagonal. Chapéus idênticos na cabeça de sujeitos não tão minimais contêm riscos zigzagueantes que lhes criam o mesmo efeito. É o caso do grupo de homens do canto inferior esquerdo do referido fólio (Fig. 401 e 402). Boinas e gorros do modelo 1 são inflados com muitas pregas a toda a volta (Fig. 403 e 404). Os mesmos adereços para o modelo 2 e modelo 3 resumem-se a uma tira larga encurvada e boleada nas extremidades visíveis. Ao contrário do que ocorre com o modelo 1 a superfície não denota qualquer tipo de volume (Fig. 405, 406, 407 e 416).

O modelo 2 no fólio 18r, do 2º caderno coloca um chapéu numa das figuras que se defrontam dentro da inicial. Torna a usar este chapéu de aba curta e mole no fólio 230v, do 24º caderno (Fig. 408 e 409). Faz dois toucados, no fólio 205r, do 21º caderno e no fólio 266r, do 28º caderno (Fig. 410 e 411). A rainha D. Teresa, no fólio 160r, do 17º caderno ostenta um chapéu semelhante a um turbante, mas algo original. (Fig. 412). As mitras dos eclesiásticos do fólio 155r, do 16º caderno e do fólio 199r, do 21º caderno são análogas embora se perceba a maior imperfeição da segunda, do punho do artesão do modelo 2 (Fig. 413 e 414).

O modelo 3 inaugura a temática na inicial figurada do fólio 27r, do 3º caderno. Dois homens frente a frente tocam trompeta e charamela, cada qual com a sua boina (Fig. 415). Os formatos simplificados são norma. Também os gorros muito compridos, porventura remetendo para uma moda de capuzes que se alongavam até ao chão possuem formas mais singelas. As bases são inclusivamente na mesma linha de boinas que partilha com o modelo 2, que também adopta estes longos gorros (Fig. 416 e 417).

### ***Coroas***

O molde das coroas cumpre uma construção comum aos três modelos: tira horizontal encimada por três ou mais grupos trilobados. São mais bem ajustados pelo modelo 1 que diversifica o fundo de tais adereços. Pela sua mão a coroa pode ser integralmente dourada (Fig. 418), ou com pedras preciosas encastradas (Fig. 419), ou fingindo o dourado e com pedras preciosas (Fig. 420). Bosquejo mais desastrado avistamos nas capitais figuradas do fólio 160r, do 17º caderno, propriedade do modelo 2 (Fig. 423 e 424). O verdadeiro desequilíbrio ao nível do desenho chega com os monarcas do fólio 287r, 30º caderno, do

modelo 3 e do fólho 185v, 19º caderno, do modelo 2 (Fig. 421 e 422). Seguem-se aos exemplares do modelo 1 servindo-se da sua estampa. A coroa que vemos na inicial fortificada do fólho 185v, do 19º caderno é uma clara imitação daquela do modelo 1, no mesmo fólho. O traço grosseiro e os maljeitosos píncaros entregam os ditames de elaboração do modelo 2 e a sua extrema atabalhoação quando se trata de volumes tão diminutos. Os conjuntos lobulados laterais são críticos para os modelos 2 e 3. O modelo 3 inclusivamente decide-se por outro formato e é sem dúvida a coroa menos afinada.

### ***Instrumentos***

A presente categoria subdivide-se noutras três: instrumentos de luta, instrumentos musicais e instrumentos de trabalho. Quanto aos apetrechos de luta estes são retratados pela soma dos modelos. Atinamos com varas e paus nos cadernos 1, 2, 16, 17, 19, 21 e 23 (Fig. 425, 426, 431, 432, 436). O arco e a flecha são somente esboçados pelo modelo 2 e modelo 3 (Fig. 430 e 434). As espadas podem erguer-se como armas de um duelo, enquanto símbolo da força divina ou atributo de um rei (Fig. 429, 428 e 427). O molde dos escudos circulares foi reaproveitado nos ombros das armaduras do rei D. Pedro de Aragão (fólho 182r, 19º caderno, modelo 1. Fig. 428) e do fidalgo Martim Gomez (fólho 189r, 19º caderno, modelo 2. Fig. 433). Outro, com o aspecto a que estamos mais habituados e com uma árvore inscrita está na mão de um mancebo no fólho 199v, do 21º caderno (Fig. 432).

Os instrumentos musicais são frequentemente incluídos, mas só o modelo 1 aduz outros que não meramente os de sopro. Além da gaita-de-foles, da charamela e do corno traz o alaúde, a harpa, e a flauta e tambor (Fig. 437, 438, 439, 440, 441 e 442). Os modelos 2 e 3 ficam-se pelas flautas, gaitas-de-foles, charamelas e trompetas (Fig. 443, 444, 445, 446 e 447). O modelo 2 nem tão-pouco desenha a gaita-de-foles. Claro está que aqueles mais distintamente consumados são os do modelo 1.

O modelo 3 introduz dois inéditos utensílios de trabalho. As letras capitais figuradas do fólho 169v, do 17º caderno recebem um ancinho e um martelo (Fig. 448).



### 5.2.6 Fitas

O modo de aplicar a cor nestes ornamentos será o alvo central do exame pois não variam muito na forma e aquilo que agora for aclarado no campo da coloração servirá enquanto ponto de comparação com o tipo de pintura de outras áreas, como a de algumas folhas planas e alongadas dispersas pelos fólhos dos modelos.

Comecemos por elogiar o sucesso na gradação da cor alcançado pelo modelo 1. O processo envolve o recheio do debuxo por mancha. A mistura inteligente de dois tons, nem sempre da mesma cor confere arguciosamente à área pintada as oscilações cromáticas indispensáveis ao realce volumétrico, o que não impede que ocasionalmente ladeie matiz escuro e claro (Fig. 449).

O modelo 2 é menos gracioso na junção das cores. Não as mescla como o primeiro, apenas as coloca a par. Decorre que as cores divergem bastante, a quebra entre si é muito acentuada. Executa largas pinceladas que entremeia com aglomerados de tracejado doutra tonalidade (normalmente branco). O risco branco espesso com que aclara as beiradas das tiras faz com que estas pareçam mais gordas do que as do modelo 1. Do mesmo *mal* sofre o artesão do modelo 3 (Fig. 450, 453 e 455).

Globalmente estas criações cumprem um repertório que vai dos planos lisos, até àqueles com ponteados médios e ricas marginais, passando por vincos marcadíssimos ao longo do eixo. O formato é igual para todas as fitas de todos os modelos. O seu local preferencial é a capital iluminada. Os três modelos observam portanto, um mesmo formulário que vai variando ligeiramente duns para os outros de acordo com a criatividade do artista.

Como é frequente o modelo 3 é o que mais se diferencia. De pincelada homótona, contigua despudoradamente branco opaco e a cor principal, sem se ocupar do esbatimento entre elas (Fig. 451, 454 e 456).

### 5.2.7 Vegetação

#### Bagas, bolotas, folhas e flores minimais

Os desenhos de que iremos falar neste ponto funcionam como complemento ou remate final doutras composições maiores. Aqui o traço é a tinta preta e em menor número de casos a plumbagina alternando a densidade de acordo com o modelo em questão. Em raras ocasiões assistimos a uma mutação destes traços para vermelho, só com o modelo 1, ou no que julgamos de arranjo seu, isto é um fólio do 16º caderno (Fig. 457 e 458). Se por um lado verificamos a presença de flores, folhas, bolotas e bagas ladeando flora maior e arquitectura compreendemos também que por seu turno são elas completadas com pequenos ramos voluteados, ondeados, em espiral e conjuntos arabizantes de pequeníssimos riscos.

No modelo 1 as bagas mostram-se uma simples circunferência de interior dourado. De referir que em qualquer modelo o preenchimento habitual neste tipo de vegetação minimal é a folha de ouro. O modelo 2 e 3 inovarão admitindo também o azul e o vermelho (Fig. 463 e 464). Ainda no modelo 1, as bolotas são as mesmas circunferências de centro dourado agora envolvidas por traços verticais. Com formulário idêntico as descobrimos nos fólhos dos modelos 2 e 3 (Fig. 459, 460, 461 e 462).

O modelo 2 costuma acrescentar superiormente às bagas um pequeno círculo, ou três, um em cima e dois dos lados. Juntar-lhes riscos mais zigzagueantes do que ondulantes ou por vezes com um grupo encaracolado que o precede. A este grupo anexa o seu timbre: uma linha retorcida equivalente a um *S* maiúsculo, deitado (Fig. 465 e 466). O modelo 3 vai fazer algo semelhante, mas mais esticado e na vertical, sem enrolar no trecho final e com a linha donde parte virada para baixo e laço mais estreito (Fig. 467). Outra firma do punho do artesão do modelo 2 é um agrupamento constituído por uma pequena argola seguida de um ou mais traços horizontais e que normalmente acompanha a rubrica *S* (Fig. 466). Se sozinho adita-lhe o serpenteado doutra linha. Os traços zigzagueantes e os pequenos círculos podem andar à solta pelas laterais do debuxo maior, isolados, em grupos (como por exemplo os pequenos círculos que circuitam as figuras) ou combinados (em forma de estrela, ou uma bola que tem atrás de si um fio que ondula em curvas de amplitude decrescente a partir dela e que é mais uma marca distintiva do modelo. Fig. 468 e 469). No estado original, o modelo 2 giza estes motivos habitualmente mais densos do que aqueles que vemos no modelo 1. Todas as criações até agora mencionadas não as topamos nos pequenos complementos decorativos do modelo 1.

Três, dois, ou só um reduzido traço horizontal no caule antecedendo a baga ou a flor propriamente dita é rotineiro nos modelo 1 e 2. Pequeníssimos círculos que vagueiam pelo meio das volutas dos ramos são usados pelo modelo 1 e abusados pelo modelo 2 (como já dissemos até flanqueando as bagas). Nos caules da exígua vegetação, o arquétipo do modelo 2 coloca pares de volutas que duas a duas percorrem toda a haste (Fig. 470). Por vezes são sequências de mínimos riscos torneados que os encham (com ou sem os anéis superiores), que o modelo 1 também usa (Fig. 471), ou então uma forma peculiar de folha que abre lateralmente do caule e que permitirá o seu reconhecimento quando copia o modelo 1: ondulações que tem alguma dificuldade em executar resultando normalmente, não forma convexa seguida de forma côncava tal qual o modelo 1, mas antes uma sucessão de arcos que aparentam um infundável *M* (Fig. 472). Já o modelo 3 enche os caules e o entorno de bagas e bolotas com conjuntos irregulares que embora recordem o talho do modelo 2 são realmente discrepantes, acabando por ser bem mais frisados, num encaracolado contínuo (Fig. 473).

Antes aludimos brevemente ao *S* do modelo 3 e das diferenças que patenteia em relação ao do modelo 2. No 3 esta marca é constantemente disposta a coroar bolotas e bagas ou antecédida de traços horizontais que simulam orientar-se em caracol. Noutras alturas aureola essas borlas apenas com uma curva mais vaga. Marginalmente concilia contorções de linhas que misturam o arranque em gancho (Fig. 474), o anelado consecutivo (mais enrolado do que o do modelo 2. Fig. 472), traços horizontais que fingem um encanudamento (Fig. 473) e outro gancho ou o *S* mínimo na ponta final (que em determinados momentos fecha a linha donde começa dando-lhe uma aparência de 8. Fig. 474). Outras vezes distende-o, sempre no formato oposto ao do modelo 2 e até adiciona à baga outros dois na horizontal criando uma espécie de cruz de pontas aneladas (e que o modelo 2 também efectiva. Ver pág. 371, fig. 466). O modelo 3 é aquele que mais se vai servir desta solução ornamental, de tal maneira que em inúmeros fólhos seus ela vai ocupar o lugar de decoração principal. Por isso desenvolve sem paralelo com os outros modelos as espécies de pequenas folhas e flores douradas, até que muitas ganham cor. Em grande parte delas também apensa aos limites, minguidos traços a toda a volta (Fig. 475).

No 8º caderno, domínio do modelo 3 sucede algo imprevisto. Pelo meio desta ornamentação acessória afixada pelo modelo 3 nas margens dos fólhos assoma aqui e ali, um *S* do modelo 2, com um tom de preto mais esbatido (Fig. 476). O que indicará? Procuraremos a resposta mais tarde no decurso do cotejo entre iniciais vegetalistas do quarteto de modelos. Contudo podemos adiantar que neste caderno as iniciais sugestionam obedecer a um molde típico do modelo 2. Talvez por haver a colaboração do obreiro do modelo 2 num caderno do modelo 3 figurem nas páginas do caderno 8 as *rúbricas* do primeiro. Não esquecer também o

advento dum rascunho com ligação a este segundo modelo. Tanto um tema como outro serão devidamente desenvolvidos noutro ponto do estudo.

O modelo 1 apresenta um traço leve, livre e seguro. Mesmo quando acrescenta apenas linhas onduladas descontraídas fá-lo de um modo mais delicado e destro do que o modelo 2 (Fig. 477). É bem-sucedido na ondulação de côncavo e convexo sendo este seu traço mais perfeito comparativamente com os dos outros dois modelos que esporadicamente se aventuram por este género, sobretudo o modelo 2. Reconhece-se o modelo 1 não só pela perícia, mas por traçar os cobrejados bastante separados e em forma quase quadrangular (Fig. 478). O modelo 2 quando não recorre ao *M* infindo concretiza estes ornatos em curvas juntas e cintadas a meio (Fig. 479). No modelo 3 rareiam, e em aparecendo são completamente desengonçados (Fig. 480). Ainda no modelo 1 observamos contornos, principalmente de folhas, com prolongamentos voluteados (Fig. 481). O enrolamento em espiral é muito utilizado e bem mais aperfeiçoado no primeiro modelo (Fig. 484 e 482). Para embelezar algumas flores ou folhas maiores acrescenta traços verticais com dois ou mais estreitos riscos horizontais, seguidos ou intervalados (Fig. 486). O modelo 2 vai-lhes dar grande uso, mas todos à mesma distância, a tinta preta ou a cor reproduzindo erva como faz por vezes o modelo 1, mas no 2 sem orla a preto. Trata-se daquilo que apelidamos de folhas ou erva em *espinha* (Fig. 487, 488, 489 e 490). Nalguma bifurcação de duas linhas em voluta encaixa-se uma meia argola com uma bola ao centro encumeada por uma espiral. Esta nascida floral vai ser importada pelo modelo 2, todavia enforma-a não tão fechada, com feitio de lágrima, como faz o modelo 1. Quem fortuitamente também a faz mais aberta é o modelo 3 (Fig. 483, 484 e 479). O segundo modelo adopta também o tracejado horizontal a preto num dos lados da superfície das folhas e o minúsculo aro ou ponto entre a folha ou a flor e o caule (Fig. 491, 492, 493, 494 e 495), que apenas para os modelos 2 e 3 degenera numa esfera maior e geralmente dourada.

Cachos de bagas e flores mindinhas enchem vasos e paisagens várias. As minguidas flores do modelo 1 são as de pétalas abertas intervaladas por triângulos verdes da cápsula que as guardou enquanto botões e que ao desabrocharem se dividiu. Cálices trifoliados e corações pretos com um círculo ao meio também compõem os ramalhetes (Fig. 496 e 497). O modelo 2 utilizará análogo tipo de flor e folhas em forma de coração muito ao seu gosto. A flora que se resume a pontos de tinta colorida que se mostra nos vasos e paisagem do fólio 155r, do 16º caderno será energicamente reestampada pelo modelo 2 (Fig. 498). A vegetação florida de remate que miramos no fólio 155r, do 16º caderno muda a partir do fólio 160r. É justamente o local de transição do modelo 1 para o plagiário modelo 2. Enquanto no 16º caderno vemos uma grande variedade de flores, maioritariamente com o caule e contorno a preto (e caules de

formas diferentes), nos cadernos seguintes, da responsabilidade do modelo 2, os caules são acastanhados ou esverdeados, de configuração em *espinha*, e as flores feitas de ponteados (que apontámos no fólio 155r, mas que o modelo 1 parece utilizar só para as mais recuadas), ou então hastes singelas com flores tri ou quadrilobadas (algumas com a parte anterior triangular que se entrepõe às pétalas, como as do modelo 1), botões de flor, bolotas, bagas e folhas (Fig. 498 e 499).

No modelo 1, a erva dentro dos vasos, nos solos flutuantes, nos rochedos, em montes e noutras vistas prioriza a verticalidade e o traço preto. Toda aquela que se eleva dentro dos limites da superfície térrea é finamente desenhada a amarelo esverdeado sem delineamento a preto (Fig. 500, 501, 502 e 503). O modelo 2 inverte as prioridades. Dá primazia à obliquidade das hastes que regra geral não conclui a preto. Quando desenha grupos de erva alteada do solo pinta-os de verde sem orla separa mais os pedúnculos e tornea os de fora (Fig. 504, 505 e 506). Debuxa continuamente aglomerados triangulares e inscreve pinceladas azuis em conciliação com o que pratica nas árvores e que sinalizamos apenas uma vez para o modelo 1 (16º caderno, fólio 155r. Fig. 507. Ver pág. 298, fig. 226).

### Flores maiores

O 1º caderno que ligamos ao modelo 1 perfilha o padrão de flores em forma de cálice nos extremos das hastes que decoram as margens dos fólhos e que é igualmente assumido pelo modelo 2 logo no caderno subsequente. São flores de pétalas semelhantes a folhas, ora fusiformes, ora com a extremidade abaulada nos fólhos 2r e 4v, e de centro redondo e emplumado inscrito na abertura de folhas delgadas e rígidas no fólio 2v (Fig. 508, 509 e 510). No fólio 7v damos com duas enormes túlipas vermelhas e no fólio 9r com uma flor mais aberta, com as pétalas separadas que se igualam a muitas das folhas desenhadas pelos três modelos, de vinco central definido e enrolamento marcado nas pontas (Fig. 512 e 511. Ver pág. 408, fig. 610).

No 2º caderno o modelo 2 faz algo cômpar em flores mais modestas que coloca quer ao cabo, quer ao longo da haste recta. Fabrica flores com um número variável de pétalas e também com aparência de folha (Fig. 513 e 514). Inventa outras com pétalas de flores propriamente ditas, em que o caule lhes trespassa o centro (Fig. 515 e 516), ou ainda cálices crescidos do caule donde saem flores de pétalas abertas e cujo meio é atravessado pelo pé da planta (Fig. 517). Os *capuchinhos* nos termos de hastes emboladas na ponta lembram cogumelos. Outros em posição inversa, com o interior voltado para o observador desvendam um centro circular (Fig. 518). Mais flores em cálice chegam nas margens interiores dos fólhos

16r e 17r. As deste último, espinhadas vamos revê-las em tamanho reduzido numa das grandes iniciais vegetalistas dos cadernos 11, 12 e 13 que encetam o modelo 2 na sua qualidade de continuador do modelo 1 (Fig. 519 e 520. Ver pág. 524, fig. 251). Flora conforme enrolada em espiral nasce da ramagem dourada, no fólio 17v (Fig. 521). Modelo 1 e modelo 2 vão repeti-la noutros locais integrando igualmente a decoração acessória a preto (Ver pág. 402, fig. 589; pág. 404, fig. 596 e pág. 422, fig. 651). Os *capuchinhos* agora alongados e espalmados germinam por debaixo de amoras de várias cores, no fólio 18r (Fig. 522). No verso e ao longo da margem interior temos flores parecidas com leques e uma outra maior com as pétalas em trifólio, entremeadas por espigões azuis (Fig. 523 e 524). Nos últimos fólhos do caderno volvemos às flores em cálice nos limites superior e inferior da página (Fig. 525).

Chegados ao 3º caderno, com o modelo 3 encaramos com as suas flores favoritas, de pétalas abertas, mais ou menos unidas, e de perímetro exterior direito ou ondeado (Fig. 526 e 527). Tendendo para o programa decorativo do modelo 2 ostenta flores atravessadas por caules, com os espigões verdes entre as pétalas e outras com formato de cálice, maiores no fim das hastes e menores inteirando a sua extensão (Fig. 528, 529 e 530). Como referido anteriormente, às vezes arruma esferas douradas entre flor e caule (Fig. 530). E assim será até ao final da obra, para o modelo 3, sem que se registem grandes mudanças.

No 6º caderno regressa o modelo 1 com as grandes flores em cálice. Estas agora possuem largas volutas de folhas no entorno de espigas ou globos emplumados. Torna a rodear uma espiga com as folhas estreitas e rígidas vistas no fólio 2v, do 1º caderno, agora nos fólhos 156r (onde estão as folhas divididas a meio e muito enoveladas nos termos) 157r, 157v e 159r, do 16º caderno, cujas cores garridas e formas mais encorpadas suscitam uma possível cooperação entre modelos 1 e 2 (Fig. 531, 532, 533 e 534). Poderiam ter querido funcionar enquanto atenuação na transição para o modelo 2, já que a partir daí só reavistamos o modelo 1 numa iluminura de página inteira e numa grande inicial arquitecturada, ambos no 19º caderno. O primeiro modelo dobra os grupos de três trifólios do fólio 54r, no fólio 155v (Fig. 535 e 536). Flores que se confundem com estrelas-do-mar duplicam do 6º caderno para o 16º (Fig. 537 e 538). Invulgarmente, sete *cartuxos* ordenam-se em forma de leque no fólio 156r (Fig. 539).

O modelo 2, enquanto substituto do mentor modelo 1 impõe-se definitivamente no 17º caderno. Destoa na deformação e no modo de aplicar as cores daquilo que ocorre nos cadernos do modelo 1 e nos fólhos 50 do 16º caderno onde ainda hesitamos a atribuição de autoria. As flores azuis do fólio 160v recordam o trabalho das iniciais vegetalistas dos 11º e 12º cadernos (Fig. 540. Ver pág. 523, fig. 250 e pág. 524, 525 e 526). O segundo modelo

comparte o 17º caderno com o modelo 3 que aí moderniza algumas criações. Debuxa flores com uma espiga cónica ao meio (que neste modelo é sempre dourada) e outras com aspecto de leque e papagaio de papel conforme o modelo 1 fizera no 6º caderno (Fig. 541, 542 e 543). No fólio 168r concretiza flores ovais de interior granulado, tal qual o centro doutra do fólio 161v (Fig. 544 e 545). Os *capuchinhos* também são experimentados pelo modelo 3 no fólio 219v, do 23º caderno (Fig. 546). No fólio 221r exercita conjuntos trifoliados muito usados pelo modelo 1, embora agora num molde mais simplista (Fig. 547).

O fólio 227v, do 24º caderno levanta dúvidas quanto ao autor, em paridade com os fólhos 50 do 16º caderno. Aqui não são tanto as dimensões mais dilatadas que confundem. Pelo contrário. O estilo de desenho é franzino, porém o trabalho das folhas, da erva, de pequenas flores nos pedaços de terra flutuantes, dos próprios pedaços de terra e da decoração complementar a preto fazem duvidar da imediata conexão com o modelo 1, dada a irregularidade e similitude com outras produções do modelo 2 (Fig. 548). Já o fólio seguinte, o 228r parece não levantar questões. Imputamo-lo ao modelo 2. Note-se as folhas, cópia daquelas que o mesteiral do modelo 1 cria para a roseira do fólio 155r (Fig. 549 e 550). As discrepâncias são elucidativas. As dilectas flores medianas sem contorno do modelo 2 apresentam-se nos fólhos 229v, 230r e 235v (Fig. 551, 552 e 553). No fólio 232v descobrimos imensas flores trilobadas com espigões intermédios que tantas vezes reproduz mais pequenas pelo meio da erva alta (Fig. 554). Os brincos de princesa e as flores lobadas em leque estão caídas, muito ao seu jeito (Fig. 555 e 557). Relembremos as do problemático fólio 156v e as do fólio 160v, do 17º caderno (Ver pág. 430, fig. 673 e pág. 380, fig. 504). A espiga granulada do fólio 234v evoca cachos de uvas que encontramos em fólhos do modelo 1 (Fig. 556). Porém, ainda que escolham o mesmo padrão são de difícil comparação formal devido à liberdade que possibilitam ao autor. Adjudicamos as flores do fólio 235r, do 24º caderno ao modelo 2 e relacionamo-las com o figurino do fólio 157v, do 16º caderno e do fólio 228r, do 24º caderno (Fig. 559 e 558). Há todavia quaisquer especificidades no desenho do 157v que o afastam do talhe estouvado do modelo 2. As grandes papoilas e os botões de flor do fólio 235v reflectem um repertório já aproveitado pelo modelo 1, logo no 1º caderno. Todavia o tipo de traço e o exercício da volumetria é mais fraco que os do *original* (Fig. 560. Ver pág. 381, fig. 512). No 27º caderno o segundo modelo recupera o esquema decorativo primitivo. No 28º comparte a ornamentação dos fólhos com o modelo 3. Imita o modelo 1 nos fólhos 266v e 272r com uma exagerada incorrecção no debuxo (Fig. 561 e 562). Reedita de novo o modelo 1 no fólio 275v, adindo elementos que lhe são próprios, como o grande apego ao dourado (Fig. 563). Idêntica operação de douramento efectua o modelo 3 quando na sua única iluminura de página inteira bosqueja grandes flores inspiradas naquelas do fólio 152r, do 16º

caderno, do modelo 1 (Fig. 564.). Finalmente volta o modelo 2 no 33º caderno respeitando a sua matriz originária.

### Folhas, caules e troncos

No 1º caderno o modelo 1 traceja consecutivamente caules enovelados e entrecruzados. Por meio de finas linhas granjeia ramagens delgadas tal como as folhas e em particular a sua terminação, circunstância que o diferencia do modelo 2, pelo menos do arquétipo, cuja ponta é normalmente precedida dum boleado. Consegue os pontos de luz através de riscos brancos muito ligeiros, que outorgam volume às figuras (Fig. 565 e 568). A torção da folhagem que vemos na inicial do fólio 9r topamo-la nos outros dois modelos com as diferenças estilísticas que os qualificam no seu fundamento os modelos (Fig. 566. Ver pág. 554, fig. 230, 231 e 232). É neste caderno que colidimos pela primeira vez com os ramos suspensos do modelo 1, refeitos mais tarde pelo 2, e com as tão-queridas folhas em trifólio, algumas preenchidas com formas circulares (Fig. 567. Ver pág. 398, fig. 573 e pág. 419, fig. 644). Os caules são espinhosos no fólio 2v, e as folhas que deles nascem rígidas e agudas (Fig. 569). Os caules ondulantes do fólio 4v com pontas esféricas das quais rebentam flores, divisámos antes na inicial figurada do fólio 1r (Fig. 570 e 571).

No modelo 2 os caules são mais largos e menos apurados, como que flexíveis. Agregam formas arquitecturais e os extremos são rombos (Fig. 572 e 573). As folhas voluteiam, mas também se dobram sobre si mesmas em configurações mais ou menos rectilíneas (Fig. 574 e 575). A dobragem longitudinal em forma tubular é a eleita e vai acompanhar as diversas fases do modelo (Fig. 576). Uma dessas dobras é a preferida na construção das iniciais decoradas. De tal forma que a vamos encontrar no 8º caderno, caderno do modelo 3, onde suspeitamos a participação do modelo 2 (Ver pág. 556, fig. 241). Damos com ela inclusivamente mesclada em apropriações que faz do figurino do modelo 1. As folhas pontiagudas, mas simultaneamente bojudas nas pontas são uma singularidade do modelo 2 (Fig. 576). Outra é a dupla de esferas contíguas que intermedeiam os caules, reutilizada pelo modelo 3 e ao que tudo indica na alegada colagem do modelo 1 ao 2, nos fólhos 50 do 16º caderno (Fig. 577. Ver pág. 401, fig. 584). As folhas mais pequenas são amendoadas e derivam amiúde em forma de coração (Fig. 578 e 579). A sabida gradação da cor menos feliz e o intensivo proveito que tira do branco opaco em traço mais espesso, nestes elementos é notória. Labora com êxito as volutas das folhas. Opta muitas vezes por dar um ar de fita à folhagem (Fig. 580). Gosta de praticar o dobramento frontal da folha, tal como fazem o modelo 3 e o seu coligado submodelo 3A (Fig. 575. Ver pág. 405, fig. 602). Um traço branco



ondulante no eixo da figura com dois pequenos círculos, um de cada lado, ou um risco branco isolado que se contorce na ponta final sobre a superfície das letras capitais circulares são típicos deste modelo (Fig. 581). Pinta folhas muito avultadas na extremidade assim como o modelo 1 (Fig. 582 e 583). O pontilhismo no eixo das folhas terá uma sequência mais casual do que o praticado pelo modelo 1 (Fig. 582).

O modelo 3 delineia a raia bicuda ou lisa das folhas, os veios centrais e o movimento das volutas. Debuxa amplos rodopios da folhagem, e os caules que também ondeiam e se entrecruzam são usualmente mais grossos subtraindo o contorno a preto (Fig. 585, 586 e 587).

No 6º caderno, com o retorno do modelo 1 vemos caules muito finos, bem trabalhados do ponto de vista volumétrico. Riscos precisos, claros e não necessariamente brancos realçam certos aspectos da figura. O risco a preto define limites e concomitantemente o seu destaque em relação à face do pergaminho. Nas folhas prolonga-o para além da zona pintada (Fig. 588, 589 e 590). Renovam-se neste caderno as folhas compridas e magras que flutuam com minúsculos riscos pretos diagonais no seu termo (Fig. 591). O veio mediano varia entre branco e preto dependendo se se trata da zona de luz ou de sombra. Este critério é continuamente lembrado pelo modelo 1 na sua iluminura e ignorado por modelo 2 e modelo 3. As folhas esguias e arqueadas na ponta com um ferrão na parte de trás são reinventadas adiante pelo modelo 3, conquanto o agulhão possa ganhar nova posição (Fig. 592).

Apoiados no desenho das volutas vegetalistas do fólio 54v, do 6º caderno reeditadas no fólio 231r, do 24º caderno, inferimos que as segundas não são executadas pela mão que subscreve o modelo 1 (Fig. 593, 594 e 595). Enquanto no primeiro temos um trabalho gracioso da cor, no interior e exterior da folha, no segundo a gradação cinge-se a algumas faces permanecendo outras com uma só mancha (comparativamente com a pintura das iniciais dos 11º e 12º cadernos). O exagero de traço branco e o fundo dourado podem ser mais indícios da presença do modelo 2, no fólio 231r. A imitação claramente menos perfeita, não só do tipo de giro da folha como das flores em cálice do intercolúnio do fólio do 6º caderno aponta para a mesma conclusão, aliás dentro dum fólio que tirando esta questão é sem dúvida modelo 2. Demais, sequer se parecem as volutas da dita vegetação com o volteio congénere das folhas do fólio 55v. Ainda no modelo 1, os cones encaracolados sem pintura que coroam figuras ou as complementam surgem sozinhos e em evidência no fólio 51v (Fig. 596 e 597). As folhas, na sua maioria, apresentam duplo veio central que com o primeiro modelo varia entre preto e branco, ou uma cor mais clara, fórmula que lhes cede a tridimensionalidade (Fig. 598). Os outros dois modelos empregam parêlo filão dúplici (Ver pág. 471, fig. 593 e pág. 624, fig. 239). O modelo 3 emprega o mesmo género de inflexão da folha, em concha ou tubo

aplicada pelos modelos 1 e 2 (Fig. 599 e 600). Flora que remete para o ondear de cabelos é seu apanágio (Ver pág. 203, fig. 16).

Os fólhos 109r e 109v, do 11º caderno e 111v, 114r, 116r e 117r, do 12º caderno expõem seis grandes iniciais vegetalistas que consideramos do punho do artífice do modelo 2, no ensaio primeiro de *decalque* do modelo 1, e que marca a iluminura do manuscrito para lá do 16º caderno (Ver pág. 523, fig. 250 e pág. 524, 525 e 526). Muito contraste, cores garridas, fraco gradiente cromático, traço branco muito forte principalmente nos limites (o modelo 1 aproveita-o em menor quantidade e intensidade, acompanhando o contorno a preto) são os indícios essenciais desse vínculo. Nestes debuxos é raro debruçar a preto, desenvolve antes a pintura dentro da fronteira do desenho preparatório, como fará tantas vezes daí para a frente. As amarras da preferência dos modelos 2 e 3 juntam-se à iluminura do fólho 116r (Ver pág. 526, fig. 253).

Nos cadernos 14 e 18 damos com as demonstrações florais mais elaboradas do modelo 3. Aí graúdos caules azuis e verdes estão pejados de folhas aguçadas, dilatações do mesmo corpo. Aposto firmemente nas folhagens muito recortadas. O branco é para toda a flora do terceiro modelo presença assídua, tanto na cor base quanto nos acabamentos (Fig. 601 e 602). A consumação de iguais preceitos está patente no trabalho do submodelo 3A.

O 16º caderno contém, como sabemos, imagens controversas no que diz respeito sobretudo às composições florais que dominam todas as páginas. Logo no fólho 150v, não obstante o estilo das volutas e dos complementos vegetais ligarem esta produção ao modelo 1, há qualquer coisa que obriga o questionamento dessa primária presunção. Será certamente a constituição mais grosseira que o habitual e a escusa em circundar a preto. Talvez também o moderado êxito no gradiente da cor. Por outro lado, nesta produção os cortes são caprichosos, sem monotonia na sequência dos elementos, predicado do modelo 1 (Fig. 603). Complexos são igualmente os fólhos 156v, 157r, 157v e 158r do caderno 16. No fólho 156v se atinamos com um debuxo firme, as suas formas alargadas, motivos mais repetitivos e simplistas, as flores dependuradas, as duas esferas que entremeiam os caules e o tipo de coloração destoante aproximam-no do modelo 2. Até a paleta de cores, ao seu uso é muito viva. Ainda assim os finos riscos verticais que se erguem no horizonte e os alongamentos ondulados são modelo 1 (Fig. 604). Contemplámos algo equivalente no fólho 155r (Ver pág. 380, fig. 507). Poderemos então dizer que estamos diante dum ajustamento da arte do iluminador do modelo 1 ao esquema decorativo do modelo 2?

Depois no fólho 157r sucedem-se folhas dobradas a meio, caules mais largos e uma justaposição de duas tonalidades da mesma cor sem continuidade entre si, divisas do modelo 2 (Fig. 605). Em igual condição estão os ramos do intercolúnio que aliás possuem equiparável

mistura cromática dos do fólio 156v. Os acabamentos a vermelho que para além destes só veremos com o modelo 1, as folhas demasiado recortadas que se dispõem em concha exibidas pela primeira vez em fólhos do primeiro modelo e em análogas orientações, e as flores sem ligação aparente com a ramagem mostram evidente conformidade com o que se passa no 6º caderno (Fig. 606. Ver pág. 452, fig. 8). De notar ainda, a finalização das ditas folhas denteadas muito à maneira do modelo 2. Porém, e para além de tudo isto, o debuxo mais apurado continua a ser uma realidade. Afigura-se portanto aceitável a transformação da interrogação posta acima em afirmação. E é precisamente a parceria entre os autores dos dois primeiros modelos que acreditamos estar mais uma vez materializada na decoração da margem interior do fólio 157v (Fig. 607). Neste fólio estão expostas criações e incorrecções que associamos ao modelo 2: a haste vermelha com os lóbulos intermédios, as flores laterais de traço incerto, a pincelada homogénea, o pompom cor-de-rosa executado diferentemente dos que achamos no 1º caderno e mesmo no fólio 157r. Mais. A repetição de padrões ornamentais e um deles em especial, um dos eleitos do modelo 2, o enrolamento fechado da folhagem que alterna assimetricamente e que inclui os igualmente tão-prezados ondeados encontra-se aqui (Fig. 608). O ramo vermelho com folhas de azevinho que envolve o fuste da coluna sugere corresponder ao modelo 1. Já o pedaço de terra, a erva e a coluna ao modelo 2 (Fig. 609). Atentemos para a base da coluna inúmeras vezes repetida pelo artista, não só noutras colunas como em bases de taças (Ver pág. 443, fig. 680). Examinemos as folhas do capitel coríntio iguais à volumosa folhagem das letras capitais dos cadernos 11, 12 e 13 (Ver pág. 525, fig. 252). No fólio 158r temos o modelo 1, tal qual nos dois fólhos iluminados seguintes (o 158v e o 159r) servindo-se do fundamento cromático que celebra o modelo 2 e que se define pela profusão de azul e vermelho, vistosos e uniformes (Fig. 610, 611, 612 e 613). O tronco da inicial do fólio 158v, cumpre o formato daqueles que apreciámos no início do caderno (Ver pág. 406, fig. 604 e 606). Constataremos a partir daqui que os ramos amputados do modelo 1 são para o modelo 2 geralmente abaulados na extremidade. O modelo 1 parece apresentar-se sozinho no fólio 159v. Contrariamente ao que acontece atrás, capitais figuradas e hastes vegetalistas cremos pertencer exclusivamente ao primeiro modelo, dado o correcto e afinado desenho e a fusão suave das cores (Fig. 614 e 615).

O 17º caderno abre com o modelo 2 na condição de discípulo do modelo 1 e assim prossegue no verso. Veja-se pois o risco calculado quando se decide pela repetição de padrões que se encarreiram voltados para sentidos opostos (Fig. 616). De seguida temos o modelo 3 e a sua estima por ramos dourados, novelos e as duas esferas que brotam dos caules como no modelo 2 (Fig. 617. Ver pág. 401, fig. 584). O último fólio do caderno, o 170r, aventa feitura

do modelo 2 copiador, seguindo exactamente o programa decorativo do fólio anterior executado pelo modelo 3 (Fig. 618 e 619).

O 19º caderno começa com uma fausta representação da planta da vinha com cachos de uva e parras, onde se pode observar um exemplo vasto do que são os ramos e os troncos delineados pelo modelo 1 (Fig. 620). Mais à frente aparecerá uma replicação mais inocente desta temática, pela mão do modelo 2. Este quando semelha o modelo 1 não disciplina a grossura de caules e ramos, aumentando-a ou diminuindo-a aleatoriamente, de acordo com o que notamos nos ornatos vegetais do fólio 184v (Fig. 621). Para além disso, os veios que traça nas pernas são bem visíveis e a branco. Neste fólio resgata a fórmula de grandes e unos enrolamentos em forma de concha. Remata-os com vegetação mínima de fino traço preto e flores triangulares douradas. Ao invés de colocá-los a fechar os braços que nascem do ramo principal, como faz o modelo 1 (que assim completa a maioria desses galhos) deixa-os a ladear o ramal maior. Apesar de exercitar o trifólio nas laterais da grande folha no lugar das costumeiras formas arredondadas (se bem que os trifólios não primam pela agudeza), o receituário aqui expresso confrontado com o das enormes iniciais dos 11º e 12º cadernos transporta-nos para o modelo 2 (Ver pág. 523, fig. 250 e pág. 524, 525 e 526). No fólio 186r miramos as longas folhas tipo fita, sem ourela a preto e o ramo estreito, mas de configuração irregular (Fig. 622). O escalonamento das cores é operado com abruptas mudanças de tom, as conformações são bojudas e as protuberâncias centrais e laterais densas. Esta é a norma de debuxo que intervém nos fólhos posteriores: 186v, 187r e 187v (Fig. 623, 624 e 625). A primazia que é dada ao entorno arredondado é inegável. Nos fólhos 187r, 187v e 187vbis, mais uma vez os elementos repetitivos em sequência vão invertendo a direcção ao longo da haste. A sinuosidade e a intersecção dos caules favorece, como de praxe, o acabamento a ouro. Os fólhos 187vbis, 188v, 189r e 189v divulgam um modelo 2 no seu formato e coloração primordiais, se bem que com tonalidades um pouco menos fortes em certos componentes do fólio 189r (Fig. 626, 627, 628 e 629).

O 20º caderno anuncia o modelo 3. A vermelho está um enfeite muito utilizado pelo terceiro modelo e seu correlativo submodelo 3A: pequenos novelos de fios ou caules nas curvas e nas beiras das letras capitais, e que o 3 também adita às hastes vegetalistas (Fig. 630 e 631).

No caderno 21 admiramos o modelo 2 espelhando o modelo 1. No fólio 197v encontramos ramos finos mas disformes, o colorido dissonante, os escassos remates a fino traço preto, galhos sem remate e aglomerados de erva compactos (que têm par nos cantos da inicial da águia do fólio 205r deste caderno. Fig. 632 e 633. Ver pág. 200, fig. 10). O tipo de adorno florido modifica-se da margem superior até à primeira inicial e desta ao pé da página.

Da primeira letra capital à segunda as flores têm um caule a traço preto. Da segunda inicial à margem inferior as hastes das flores são expansões do ramo principal. O verde, e sobretudo o azul apresentam-se muito aguados. Em cima, as folhas são delgadas em trifólio, coloridas ou douradas e a partir da primeira inicial passam a losango muito recortadas, intercalando entre feitio de cálice e face colorida com uma série de arcos de duas cores. As flores da margem inferior possuem espigões verdes entre as pétalas (como tão bem pratica quando contrafaz o modelo 1) e alguns caules estão unidos por largos anéis, como de resto acontece logo na lateral esquerda da primeira vinheta (um dos motivos predilectos do modelo 2 para a decoração vegetal). No fólio 198v avistamos folhas colossais que se enroscam em torno de garças e de um homem. O recorte mais circular da folhagem, o estilo de dobragem e de vultamento e a marcação grosseira dos veios, tudo lembra o modelo 2 (Fig. 634 e 635). As bagas douradas com as três bolas circundantes e o caule singelo são inconfundivelmente seus. A desafinação entre cores é evidente. O tronco que compõe a inicial está repleto de concavidades e ramos cortados de ponta redonda, bem de sua guisa. Atinamos com outra pernada similar no fólio 199r, numa das duas iniciais que o completam. Aí estão igualmente os familiares entrançados da ramagem, as flores a azul aguado em quadrifólio ou trifólio com os espigões intermédios, as bagas com uma bola ao cimo e haste simplista, o douramento dos espaços vazios resultantes do enleamento dos ramos, as folhas flectidas em caracol no intercolúnio e parte das margens inferior e superior com ramagem gorda e de risco inseguro (Fig. 636, 637 e 638). Na margem exterior temos uma réplica dum programa decorativo que chega com o 2º caderno (fólio 18r), de vincado cariz ilusório, e posteriormente com o 19º (fólio 182r) e o modelo 1, numa vertente mais naturalista (Ver pág. 468, fig. 59 e pág. 467, fig. 58). Neste último caso trata-se duma planta de vinha agora substituída por heras e pinhotas de botões da sua flor. Os caules e respectivas posições, a rotineira inexistência de remate em ramificações estremadas e a dobragem tubular das folhas, são regra no modelo 2. Afora estes sinais a *assinatura* do artista está por todo o lado (Fig. 639). No fólio 199v damos com mais uma duplicata do modelo 1, nos curtos traços horizontais que antecedem a divisão dos caules e no tracejado horizontal a preto num dos bordos das folhas em coração (Fig. 640). No intercolúnio está um exemplar *genuíno* deste modelo onde os formatos estouvados e as cores garridas o identificam. Além disso revemos a sua *rubrica*, e outros detalhes peculiares: a constante iteração de elementos que variam apenas de sentido (actualmente num plano muito usado pelo modelo 1, de folhas que agarram os caules só com a extremidade), o vulgar serpentear dos ramais pela margem que desunidos dão em seguida um nó, o recheio a ouro do vão do nó, o monte de erva maciço na lateral da inicial figurada e os anéis achatados que ligam dois caules (Fig. 641). Assim sucede no fólio 200r. Aqui uma ave também é

embrulhada por uma folha em consonância com do repertório do fólio 198v (Fig. 642. Ver pág. 415, fig. 634). Regressam os triviais ramos de linhas menos zelosas, e as folhas de grandes dimensões com a conhecida acomodação, no fólio 201r (Fig. 643). No fólio 201v o modelo arma finos ramos em alinhamento circular, como visto atrás, e que terminam com grandes flores imaginadas. No intercolúnio ramos suspensos (como os do modelo 1) de aspecto rectangular dão origem a flores de pétalas abertas com espigões interpostos e a algumas folhas em trifólio (Fig. 644). O fólio 202v patenteia plantas gigantescas que memoram flores carnívoras. Têm forma de concha e uma extensa abertura a meio onde se esconde uma esfera dourada. Os recortes são um pouco mais bicudos do que o feitio corrente, talvez para condizer com os bicos verdes que rodeiam toda a sua área traseira, e que arrebatam do modelo 1 (Fig. 645). Mas lá estão as dilectas pontas arqueadas frontalmente que reconheceremos no intercolúnio do fólio 203r e mais adiante. Depois são as folhas que se arranjam na apreciada disposição de entrançado, com ouro e as bagas completadas por três mínimos aros à roda (Fig. 645 e 646). No fólio 203r cruzamo-nos com folhas que semelhantes a fitas abraçam peixes de olhos vazados pelos ramos (Fig. 646). As folhas miudamente recortadas estão nos fólhos 203v e 205r (Fig. 647 e 649). Grandes volutas despontam no fólio 204r, com as dobras habituais do modelo 2 e desmesuradas folhas em coração no intercolúnio (Fig. 648). Um enleado de folhas feitas fitas e galhos de terminações por rematar observamos no fólio 206v (Fig. 650). Em todos estes fólhos é manifesta a reiteração dos mesmos padrões dentro de determinado programa decorativo, com excepção talvez para o fólio 204v onde os ramos aparentam errar aleatoriamente pela página (Fig. 651).

O modelo 3 retorna no 23º caderno. A este modelo também lhe agrada a multiplicação de motivos iguais ao longo da moldura do texto (Fig. 652 e 653). Contudo surpreende-nos com uma novidade. Por vezes da mistura entre o rosa e o azul obtém o tom violeta (Fig. 654) que apurámos ser irmãmente cultivado pelo submodelo 3A. Revisitamos os caules e as folhas com limites e interiores rematados com muito branco (Fig. 655).

Abrimos o 24º caderno com fólhos problemáticos, tal qual encontrámos no 16º, mas desta feita ao contrário, ou seja, parece que num formulário do modelo 1 temos as formas desajeitadas da mão do modelo 2 (Fig. 656 e 657). O fólio 227v é o mais intrigante. Ramos delgados que não convencem pela sua irregularidade, caules complementares a preto menos abundantes e demasiado rudes, o feitio das folhas lisas e recortadas, as duplas de esferas a meio dos caules e as pontas das folhas mais arredondadas pensamos que desmascaram o modelo 2. Há ainda outro indício desconcertante: os trios de bagas vermelhas executados da mesmíssima maneira aqui e em fólhos do protótipo (Fig. 658 e 659). Entre o fólio 229r e o fólio 230r os planos para a volta das folhas são constantes (Fig. 660, 661, 662 e 663). No fólio

228v as folhas rodeiam em caracol e serpeadas num esquema análogo ao que havíamos anotado para o 16º caderno e que revisaremos num fólio ainda deste caderno (Fig. 663. Ver pág. 394, fig. 559). O adorno floral do intercolúnio do fólio 231r é mais um caso algo duvidoso relativamente à sua procedência e que já debatemos anteriormente. No fólio 231v damos conta do talhe maior e mais largo do modelo 2, que remete para as composições 19º caderno (Fig. 664. Ver pág. 411, fig. 621 e 622 e pág. 412, fig. 624). Aqui conferimos o traço incerto, a desproporcionalidade, os jeitos da ramagem e o menos rigoroso desempenho cromático. No 232r a folhagem coincide com a erva que este modelo esboça em vasos e paisagens. Os ramos vermelhos dos fólhos 232r e 233v donde nascem as singulares flores e folhas gigantes são completamente homogêneos. Na margem interior do fólio 233r o feitor do modelo 2 admite um figurino que recupera a temática do fólio 156r, do 16º caderno e no intercolúnio uma reprodução do arquétipo, com vermelho e azul uniformes e vivos, e folhas rondas ao cabo (Fig. 665. Ver pág. 406, fig. 604). No fólio 233v, o exercício dos finos ramos a preto à primeira vista reporta ao modelo 1. Porém se analisados mais atentamente notamos formatos bastante desproporcionados, distantes da habilidade do autor do primeiro modelo (Fig. 666). Os ínfimos traços que ladeiam as hastes são imperfeitos, equiparáveis aos muito recorrentemente introduzidos pelo protótipo. Além disso as folhas com feitio de pêra são uma especificidade do modelo 2, pelo menos quando adultera o modelo 1. Os ramos do fólio 234r constituem o paradigma das ramagens figuradas pelo modelo 2. As bifurcações têm um ponto de partida mais largo. Sempre que se afastam muito uma da outra abrem em V revirando e afunilando nas pontas (distinto do que acontece com o modelo 1 Fig. 667). As rugosidades da concavidade donde parte a separação dos ramos são assaz relevadas por riscos horizontais. Pela presença destes atributos, da já conhecida queda do artista do modelo 2 para bolear os recortes das folhas, e tendo em conta o modo como recorre ao preto, consideramos de sua autoria a ornamentação do intercolúnio do fólio 235v (Fig. 669). Também é da sua mão o atavio da margem interior cuja prática deficitária da volumetria na papoila, a aparta sobremaneira do realismo atingido pelo modelo 1, no 6º caderno (Fig. 668. Ver pág. 381, fig. 512). As parras do fólio 236r são feitas à imagem daquelas do modelo 1, no 19º caderno. Desta vez estão dobradas a meio, como de costume (Fig. 670).

O 27º caderno recobra o modelo 2 no seu porte primigénio. De salientar o trifólio usual no adereço das iniciais (Fig. 671). Há propensões do modelo 2 inteligíveis nas suas duas facetas e que confirmamos neste caderno, designadamente o cruzamento dos caules e os nós que lhes dá, o enchimento de determinadas áreas a dourado, as folhas em forma de pêra e coração, o engordar das extremidades das folhas e a pintura.

No fólio 266r, do 28º caderno é difícil entender a aparência certa da folhagem da margem interna ainda que tudo indique que respeita ao modelo 2 (Fig. 672). É este o modelo com o qual topamos nas costas deste fólio e nos fólhos 269r, 269v, 272r, 272v e 275v, dono duma conformação ainda menos perfeccionista (Fig. 673 e 674), salvo as iluminuras cénicas de página inteira, dos fólhos 266r e 269r. Neste caderno intercala com o modelo 3 que tem o exclusivo dos motivos vegetalistas dos 29º e 30º cadernos. Recorrendo especificamente a este género de ornato (vegetal), o terceiro modelo ensaia pela primeira e única vez uma iluminura de página inteira no fólio 274r, do 28º caderno (Ver pág. 467, fig. 57 e 58 e pág. 468, fig. 59). A encerrar a obra regressa o originário modelo 2.



### 5.2.8. Pedacos de terra flutuantes

Os fragmentos de solo suspenso estão por toda a parte e deles usufruem todos os modelos principais. Vêm aliás contribuir para a confirmação de elações que temos vindo a extrair da observação doutros segmentos ornamentais, e que no geral consolidam a tese da qual partimos.

Os primeiros, muito discretos, quase imperceptíveis são desenhados pelo modelo 1 em algumas iniciais do 1º caderno. É o modelo 2, no 2º caderno que os traz definitivamente em destaque, noutros arranjos. Prontamente manifestam umas quantas características que possibilitarão, daqui em diante destrinçar as afinidades ou disparidades entre estas representações. No caderno 2, o modelo com a mesma designação debuxa os pedacos de solo em forma de nuvem ou flor exprimindo um conceito de perspectiva deficiente (Fig. 675 e 676). A superfície do solo está totalmente virada para o observador e as reentrâncias não são mais do que a continuação natural de um traço lobulado. O apagamento e aparamento de que foi alvo uma destas porções de terra não consentem o seu estudo (Fig. 677).

No 6º caderno, o modelo 1 introduz uma concepção diferente (Fig. 678). Contorno a preto, cavidades mais abertas, posicionamento mais perspectivado e por consequência formas laterais mais rectangulares. Embora seja o exemplar menos realista, no que se refere sobretudo ao adequar da cor, expõe o traço fino e confiante próprio do modelo. Pinta as zonas claras com uma cor muito opaca sobre um fundo homogéneo escuro, técnica que vamos descobrir continuamente em pedacos de solo que relacionamos com o modelo 2 imitador. Fora isso, este mesmo desenho está envolvido em mais um facto curioso. Se o colocarmos ao lado doutro do fólio 157v, do 16º caderno parecem ter sido passados a papel químico, apenas com pequenas *nuances*, aqui e ali (Fig. 679). Parece que decalcando o desenho do modelo 1, o fabricante do modelo 2 alcançou o retrato do interior das fendas, coisa que como veremos em seguida não é sua especialidade.

O molde mais conseguido dos pedacos de solo suspenso está no fólio 155r, do 16º caderno (Fig. 680). A delineação é assimétrica e o aspecto das camadas fundeiras rectangular. A superfície é mais acabada do ponto de vista da perspectiva. As laterais são preenchidas por uma cor clara e os veios da terra são traçados numa tonalidade escura. Damos com este padrão neste fólio e nos subsequentes, 157r, 157v, 159r (Fig. 682). No entanto, para estes três, as porções de solo tal como a sobeja decoração da página aparentam ser produto de uma possível parceria entre os artistas dos dois primeiros modelos. A imperfeição do debuxo, ainda que muito próximo dos exemplares do modelo 1, e o tipo de erva estão demasiado

ligados ao estilo do modelo 2 para podermos admitir a hipótese de se tratar dum original do modelo 1.

No 19º caderno, fólio 185v não reconhecemos a face lateral destas figuras (Fig. 683 e 684). Neste caso o iluminador limitou-se a pintar dentro dos limites dum desenho preparatório, como aliás é norma no modelo. Uns fólhos à frente, no número 188r, deparamo-nos justamente com situação análoga (Fig. 685). Quase todos os pedaços de solo estão somente esboçados. A linha fina e incerta que prepara a recepção da pintura acusa grandes similitudes nos fólhos 185v, 188r e 189r (Fig. 684, 685, 686, 687 e 688). Nos dois últimos o modelo 2 inova no esquinhar das laterais compondo novos formatos. Uma das porções de terra do fólio 188r é parelha daquelas do 2º caderno, que aparentam uma nuvem ou uma flor. Igual conclusão podemos retirar do exposto no fólio 199v, do 21º caderno (Fig. 689).

No 24º caderno só o fólio 227v nos remete para o modelo 1 (Fig. 690). Quiçá pelo modo como pinta as laterais que estão algo próximas dos desenhos do fólio 155r, embora tudo o resto denuncie a mão do modelo 2. Infelizmente o mau estado doutros dois, nos fólhos 228r e 230r não autorizam comentários mais precisos, ainda que seja possível afirmar que se assemelham com o que veremos daí em diante: uma grande abstracção em relação ao modelo 1 e que é no nosso entender marca distintiva do modelo 2 no seguimento daquilo que difundiu desde o 2º caderno (Fig. 691). Na realidade achamos nos fólhos trinta do 24º caderno uma sucessão de pedaços de solo num molde coerente com a aptidão do criador do modelo 2 (Fig. 692, 693 e 694). Nestas unidades revela fraca noção de perspectiva expondo as superfícies em demasia, e dá continuidade ao feitio de nuvem ou flor, teimando em erguer os lados da figura o que imprime ao pedaço de terra um formato côncavo. As reentrâncias muito simples e unidas são inscritas por último. Temos maioritariamente o traço grosso, muito de seu gosto. Os apontamentos de luz, mais claros, são pintados sobre um fundo escuro, na ordem inversa ao prescrito pelo modelo 1 (excepto o caso mencionado acima, no 6º caderno). Nos derradeiros fólhos do 24º caderno, nomeadamente no fólio 234v, conquanto tenha recuperado as laterais com fundo claro e veios escuros (à moda do modelo 1), a deformidade, a falada dificuldade em configurar a profundidade e a tosca prática do desenho das frestas delatam a participação estrita do segundo modelo (Fig. 695, 697, 698, 699 e 700). O solo que suporta a fortificação, recorda as formas paralelepipedicas do fólio 189r, do 19º caderno e o traço e a coloração, os do fólio 199v, do 21º caderno (Fig. 701 e 702. Ver pág. 434 e 435, fig. 688 e 689).

O modelo 3 segue garantindo-se aquele que mais diverge de todos os três, aproveitando porém padrões que recria de modo *sui generis*. Nos pedaços de terra apresenta duas fórmulas: os *novelos* de erva, todos muito sumidos devido à acção dos agentes erosivos

(Fig. 703, 704, 705, e 706), ou um aglomerado rochoso onde emprega delirantemente o mesmo rasgo de sulcos de que vimos falando (Fig. 707, 708, 709 e 710). Propositado ou não, constatamos que o primeiro receituário só o planta no 23º caderno, e de maneira intensiva enquanto o segundo só o distinguimos no 17º caderno.

### 5.2.9. Vasos, taças e cestos

Os vasos do modelo 1 comparecem no fólio 5v, do 1º caderno, depois no fólio 53r, do 6º caderno, e por fim no intercolúnio e no varandim do palácio do fólio 155r, do 16º caderno (Fig. 675, 676, 677 e 678). O padrão base é comum aos três modelos. O modelo 1 adopta-o até ao 16º caderno, onde inova com três exemplares distintos que se acomodam no intercolúnio e outros três, todos da mesma estirpe, mas também originais, que assentam na pequena plataforma abaixo do último piso do paço real. Um dos vasos do intercolúnio, todavia, afigurar-se mais irregular, tanto ao nível da pintura quanto do desenho. Será mais uma participação do artesão do modelo 2 em composição alheia? Parece-nos perfeitamente possível, atendendo ao facto de existir outro contributo seu na margem interior deste mesmo fólio (Ver pág. 276, fig. 163).

Com um lineamento que varia do mais fino, do rascunho, ao mais denso a preto ou na cor com que se quer demarcar a sombra, temos o modelo 2, no fólio 188r, do 19º caderno escolhendo a pintura a tracejado que dota a pintura de tonalidades esmaecidas (Fig. 679). As asas preferencialmente aos pares afunilam, revirando a certa altura na parte inferior. O rebordo bocal reveste-se habitualmente a branco, como tantos outros limites neste modelo. Alguns vasos têm essa borda lobulada, lembrando o feitio dos seus pedaços de terra flutuantes. Esse talhe dá-o também ao cálice da taça do fólio 187bis, do 19º caderno (Fig. 680). Lá está o traço preto e o traço a rosa escuro grosseiros marcando o perímetro e definindo ao mesmo tempo as regiões de sombra. O tratamento da cor é já conhecido. Desta feita não existe tracejado. Antes, ao costume do arquétipo, escurece ou clareia determinada área com largas pinceladas. Tornamos a encontrar o estilo de acabamento do fólio 188r, na taça do fólio 160v, do 17º caderno, que reporta às arquitecturas muralhadas dos 19º e 28º cadernos, não só em termos da cor e do seu assentamento, como até no que respeita à forma (Fig. 681. Ver pág. 268, fig. 147 e pág. 269, fig. 149).

O vaso do fólio 157v, do 16º caderno é de difícil correspondência pois está integralmente preenchido a folha de ouro. Contudo pela irregularidade do debuxo e apreendida toda a envolvente apostamos na mão do modelo 2 (Fig. 682). Os vasos dos 21º e 24º cadernos suscitam igual procedência lembrando algumas partes dos seus pés e das bocas dos cálices (bem como os do 19º caderno), certos elementos arquitectónicos do modelo, como os entablamentos (Fig. 683, 684 e 685. Ver pág. 270, fig. 150 e pág. 272). As bases do vaso do fólio 235v e das taças do fólio 228v são específicas do modelo 2 e diversas dos que observamos no fólio 155r, com o modelo 1, que fundeia demasiado o prato (Fig. 685 e 686. Ver pág. 442, fig. 678). O modelo 2 vai reproduzi-las nos cestos do intercolúnio, do fólio

235v (Fig. 687). Flores e demais complementos decorativos vemos impressos nas taças do 24º caderno, assim como em coroas, nos bordos das vinhetas das letras capitais, etc. (Fig. 686. Ver pág. 360 e pág. 512, fig. 201).

Os cestos do fólio 206v, do 21º caderno e do fólio 235v, do 24º caderno recriam padrões assinalados noutros locais como na pelagem dum animal ou dum homem selvagem e nos cabelos de um rei, respectivamente (Fig. 688 e 689. Ver pág. 198, fig. 1; pág. 310, fig. 251 e pág. 335, fig. 335). O entrançado das palhas do cesto do fólio 235v alude à rede que compõe as cercaduras do segundo modelo (Fig. 689. Ver pág. 301, fig. 234). O branco na orla dos pequenos cestos deste fólio é emblemático do modelo 2, tal qual a linha revirada a branco com que enfeita os cestos do fólio 236r e que replica noutras figuras, nomeadamente florais (Fig. 690. Ver pág. 555, fig. 234).

Quanto ao modelo 3, os seus vasos, taças e cestos mal-ajeitados identificam-se perfeitamente no fólio 88r, do 9º caderno, nos fólhos 161v e 167r, do 17º caderno e no fólio 284v, do 29º caderno (Fig. 691, 692, 693 e 694). A comunhão com o modelo 2 é aceitável no que toca ao modo de retratar estes acessórios. Contudo o figurino das taças e dos vasos do fólio 88r, do 9º caderno e do fólio 161v do 17º caderno é recolhido do repertório do modelo 1 (Fig. 692 e 693. Ver pág. 442, fig. 675).

### 5.3. MATÉRIAS COMPLEMENTARES<sup>95</sup>

O novo subcapítulo que agora principia mostra outro género de pormenores do desenho e da pintura, da decoração do M.S.A. 1 que concorrerão para a confirmação categórica de muitos dos pressupostos que vimos defendendo.

#### 5.3.1. Desenhos inacabados, abandonados e arrependimentos

Digamos que este tópico, em particular, encerra um dos mais importantes factores de diferenciação de um dos modelos em análise: o modelo 2. Por seu intermédio instituímos um elo claro entre aquilo que chamamos protótipo do modelo 2 e a vertente seguidista do plano ornamental do modelo 1. Os sinais que examinaremos surtem como firma da autoria de um mesmo criador, e vêm sustentar a hipótese que define o modelo 2 como o mais presente e versátil de todos os três modelos.

Ressalvamos porém que o material utilizado nesta fase da investigação, como aliás em todas as outras que incidam objectivamente sobre a iluminura do M.S.A. 1 da *Crónica de 1344* se resume a registos fotográficos, sem a observação directa do códice, circunstância que acarreta inúmeras limitações, acima de tudo ao nível da percepção exacta dos pormenores mais ou menos dissimulados que se nos poderão apresentar.

Comecemos pelo 2º caderno que nos traz o modelo 2 primordial. Prontamente no primeiro fólio, o 11r, damos conta de um rascunho de três corações que derivariam em três folhas com esse aspecto, mas que foram abandonados (Fig. 1). No fólio 12v reparamos em situação análoga na decoração do intercolúnio onde estão duas folhas e uma baga simplesmente esboçadas (Fig. 3).

Seria interessante descodificar, no que se refere à materialidade destes desenhos preparatórios, se foram delineados a tinta ou a mina de chumbo, ou outros, ou ambos.

No fólio 14r entrevemos um arrependimento (Fig. 2). No contorno da inicial figurada e noutros dois locais vemos algo que presenciaremos com frequência nos cadernos do primitivo modelo 2: formas avermelhadas que aparentam tratar-se de motivos que seriam futuramente dourados. No fundo estamos perante o assentamento primário duma operação de douramento, que dá a ideia de ser realizada à mão levantada, isto é, sem qualquer esboço prévio. Estes desenhos são uma constante ao longo do 2º caderno (Fig. 4 e 5). Nos fólhos 17r e 19r, para além destes observamos nitidamente novos arrependimentos (Fig. 5 e 6). As terminações cónicas rematadas por uma esfera, que receberiam o dourado e a rede de hastes

---

<sup>95</sup> Todas as imagens mencionadas neste capítulo estão em anexo (Anexo 5).

da decoração principal permite perceber que o adorno anteriormente pensado é completamente diferente e mais desenvolvido do que aquele que se tornou definitivo.

Do que nos é dado a conhecer através dos meios disponíveis, que como já foi mencionado poderão de alguma maneira comprometer o rigor das conclusões, o modelo 1 na sua propensão requintada de debuxar quase não acusa a presença de arrependimentos e menos ainda de desenhos abandonados. Existem sim alguns elementos que consideramos incompletos a respeito dos quais não podemos afiançar que o artista não tenha agido deliberadamente. Encontramo-los no 6º caderno, nos fólhos 58v e 60r (Fig. 7 e 8). A fita da qual se obtém a inicial *Q* do fólho 60v mostra um arrependimento em que o iluminador por fim deu distinto torneado ao termo da faixa (Fig. 9).

O 8º caderno é especial na medida em que o programa decorativo do modelo 3 parece invadido pela mão do obreiro do modelo 2, conforme explicámos noutro lugar. Converge para a comprovação desta suposição, o rascunho enfeitado de um voluteado típico do modelo 2, no intercolúnio do fólho 78v (Fig. 10).

O 10º caderno que pertence na íntegra ao submodelo 3A patenteia algo inédito para este modelo afecto ao modelo 3, e tal como ele menos dado a arrependimentos. No fólho 94v fitamos um claro arrependimento na folha mais meridional da margem interior (Fig. 11).

Dois círculos, provavelmente alguma marcação para o iluminador mostram-se no fólho 152r, do 16º caderno, cuja autoria da decoração atribuímos ao modelo 1 (Fig. 12).

A partir daqui ingressamos no grupo de cadernos centrais onde percorremos um assumido modelo 2 na sua concepção prossecutora do modelo 1 e o inevitável tumulto de desenhos inacabados e abandonados. No 17º caderno, fólho 170v achamos um arrependimento no posicionamento da voluta (Fig. 13). No 19º caderno estão por completar uma bandeira (fólho 185v. Fig. 14), dragões (fólho 187bis. Fig. 15), um pedaço de solo flutuante (fólho 188r. Fig. 16) e as patas de algumas aves (fólho 187r. Fig. 17). No fólho 186r descortinamos uns rabiscos em torno da capital iluminada e no fólho 188r o primitivo limite da vinheta da capital figurada (Fig. 18 e 19). Arrependimentos flanqueiam delineações de folhas (nos fólhos 189r, 189v, 204r, 228r, 230r, 231v, 232r e 266v. Fig. 20, 21, 22, 23, 24 e 25), de flores (nos fólhos 189r, 197v, 199r e 235v. Fig. 26, 27 e 28), de caules (nos fólhos 199r, 201r, 203v, 228r, 230r, 232v e 266v), de peixes (no fólho 203r), de dragões (no fólho 203v. Fig. 29), de contornos de vinhetas (nos fólhos 203v, 204r, 228r, 231v, 233v, 235v. Fig. 30), de patas de aves (no fólho 204v), de cães (no fólho 206v. Dos dois tipos de caudas preferidos do modelo 2, aqui está um em rascunho e o outro acabado. Fig. 31), de indivíduos (no fólho 204v) e de cestos (no fólho 235v. Fig. 32). Indicamos ainda arrependimentos no dedo duma mão (fólho 230v), nos limites das porções de terra (fólho 234v. Fig. 33) e numa arquitectura (fólho 199r. Fig. 34). Existem

outrossim figuras simplesmente começadas como pássaros (fólios 199r, 200r, 203v, 229r, 234r, 266r e 275v. Fig. 35, 36, 37 e 38) um cão (fólio 188v) e um ser humano (fólio 198v. Fig. 39). Ao acercarmo-nos do fim da obra regressam os cadernos decorados pelo primordial modelo 2. Voltamos então a atentar para desenhos muito elaborados que foram tapados por outros, os definitivos (fólios 258v, 260v e 261r. Fig. 40 e 41), para os perfis avermelhados dos complementos ornamentais (fólios 258v, 259r, 262r, 263v, 264v, 265r e 319v. Fig. 43 e 44) e para elementos diminutos não concluídos (fólios 257v, 259r, 260v, 261r, 261v, 264r, 265r, 285r, 316r, 318r, 319v, 320r, 320v, 321r e 321v. Fig. 45).

Surpreendentemente o modelo 3 revela pouquíssimos pormenores deste género, conhecido que é a sua maneira desajeitada de pintar. No peculiar 8º caderno onde participa o iluminador do modelo 2 não podemos descartar a hipótese de os traços projectistas serem de seu fabrico. Decerto do artista do modelo 3 é um apontamento mínimo no fólio 194v, do 20º caderno, arrependimentos nas patas da criatura híbrida do 23º caderno e nalguma folhagem do fólio 270r, do 28º caderno (Fig. 46, 47 e 48).



### 5.3.2. Douramento, contornos e pintura

No modelo 1 o douramento nas hastes resguarda-as em talhe rectilíneo ou somando improvisações triangulares (mais aplicadas pelo modelo 2 e modelo 3. Fig. 49 e 50). Enche espaços vazios e complementa figuras coloridas (Fig. 51 e 52). Está, como em todos os modelos muito presente na *coloração* da decoração marginal de bagas, bolotas, ouriços, pequenas flores e folhas (imbativelmente exercitadas pelo modelo 3 que inclusive doura umas cabaças no fólho 23r, do 3º caderno, únicas em toda a obra. Fig. 53, 54, 55 e 56). Os círculos formados por enrolamentos de ramos dos modelos 1 e 2 são as maiores áreas primeiramente desguarnecidas a receber o ouro, menos os do fólho 182r, onde só o fundo das gaiolas de pássaros é dourado (Fig. 57 e 58). Já o modelo 2, no fólho 18r não as enche completamente (Fig. 59). Antes se fica pela rodela dourada que em diversas ocasiões acerta por detrás das flores, tal qual o modelo 3. As zonas em branco, consequentes do entrecruzamento de ramagens ou das conformações das estruturas, assim como certos recantos no desenho que o favoreçam são igualmente completados a folha de ouro (Fig. 60, 61 e 62). O centro de flores de pétalas abertas e a espiga das flores de centro cónico são outros locais primazes para o douramento (Fig. 63, 64 e 65). Para o terceto de modelos várias hastes, essencialmente florais, ganham a tonalidade áurea (Fig. 66, 67 e 68). O 3 preza sobremaneira o tom luzidio nos seus caules tentaculares (Fig. 69). No modelo 2 é prática abrilhantar uma das faces das folhas maiores com o ouro (Fig. 70). É perceptível sobretudo no primitivo modelo 2, o apresto que antecede à colocação da folha de ouro, dado ser este modelo aquele que mais abandona desenhos preparatórios e, neste caso particular, os acabamentos das hastes das margens. Conseguimos enxergar o que seria a forma final dourada através do que restou da sua base de aplicação que possui a feição precisa da ultimação (Fig. 71). Futuras bagas e folhas também se acham por aformosear na decoração do segundo modelo (Fig. 72). As hastes rectas e delgadas a ouro, vulgarmente apostas a outra de uma ou mais cores são utilizadas pelo protótipo do modelo 2 e pelo modelo 3 nas composições florais mais exuberantes dos 14º e 18º cadernos (Fig. 73 e 74), cumprindo o partidarismo de ambos os modelos pelos mesmos padrões (cores, formas e temas), facto que temos vindo a participar no decurso das avaliações efectuadas.

Para além destas situações damos com o douramento na maioria das vinhetas das iniciais iluminadas e nos fundos de iluminuras cénicas de página inteira, mais propriamente delimitando o panorama posterior da acção que aí decorre. Nestas iluminuras mais copiosas apenas uma vez o dourado da inicial historiada comunica com o da margem de pé, escorrendo pelo intercolúnio: no fólho 160r, do 17º caderno (Fig. 75). Conforme acontece com o conteúdo

a ouro das vinhetas, estes cenários alternam entre o liso e o picotado. Todos estão circunscritos ao espaço livre de texto na margem inferior. De realçar o trabalho concretizado na cena do milagre do arcebispo, no fólho 155r, do 16º caderno (arriscaríamos em garantir que se trata da mais luxuosa e perfeita iluminura da obra) em que se incide uma quadrícula na placa dourada dentro da qual se rendem consecutivamente quadrados perfurados e planos (Fig. 76). Referir ainda que o fólho que maior área coberta a ouro detém é, ou foi (o desgaste a que a página esteve sujeita ao longo dos tempos provocou a perda quase total da folha de ouro) o fólho 1r, do 1º caderno (Fig. 77). Em tratando-se do fólho do prólogo, o fólho de abertura, o aparato tinha de estar assegurado, contando para isso com o auxílio *precioso* do brilho que o douramento propicia.

O contorno dos desenhos é a tinta preta, a tinta branca, muito raramente a castanho, ou a plumbagina quando se conserva o esboço até ao momento da finalização não sendo depois coberto por qualquer um dos outros materiais. As linhas de limite, a preto ou a branco são a última componente a introduzir. Antes delas aplicava-se o douramento (caso exista) e a restante pintura.

São mais finos e aperfeiçoados os traços do artista do modelo 1, como já tantas vezes mencionado. Além do delineamento periférico existe outro género de linhas que definem zonas de luz e sombra, por norma a branco e preto respectivamente e que aumentam de intensidade à medida que avançamos no número do modelo em causa (Fig. anterior). No primitivo modelo 2 a tinta preta parece comutar amiúde com a plumbagina, em desenhos preparatórios que frequentemente se descobrem por não terem sido terminados, dos quais falámos no ponto anterior. Essa tinta preta que origina um traço largo também serve, por exemplo, para debruar ornatos marginais nas vinhetas das capitulares (Fig. 78). Com assiduidade o modelo 2 encosta ao entorno do boneco ou às dobras das superfícies, um tom mais escuro da cor a uso (Fig. 79). Em outras alturas vemos um traço preto delgado num matiz menos escuro que o vulgar, tanto na orla da forma quanto nos respectivos alindes laterais (Fig. 79 e 80). A tinta preta adquire vários tons e densidades na iluminura do modelo 2. Este é o modelo que vai deixar as linhas preliminares fazendo vezes de bordadura final, sobretudo na sua versão de tons pastéis e debuxo mais acurado, a que intitulámos de imitação do modelo 1 (Fig. 81 e 82). A maneira tosca como emprega o branco e o preto ao redor das figuras provavelmente o terá ditado em ocasiões que demandavam um esboço mais refinado. Perseverante na completa rejeição ao contorno a preto é o artista do modelo 3. Escolhe este proceder sobretudo ao nível das hastes vegetalistas coloridas ou detalhes também a cor, das suas tão-faladas hastes vegetais a preto e dourado (Fig. 83, 84 e 85). As diferentes tonalidades

da cor suprem quase sempre a necessidade de orlado. As mais significativas exclusões a esta regra são todas as representações figurativas (Fig. 86).

De acordo com o que tivemos oportunidade de declarar brevemente atrás no que toca à relação prática entre douramento, contorno e pintura, estes combinam-se da seguinte forma: se compreendido na planificação da decoração das margens, o ouro era aplicado em primeiro lugar seguido da pintura e/ou finalmente dos traços periféricos e da marcação de pontos de luz e sombra. Os bosquejos abandonados servem de confirmação à tese por nós defendida. Mas no caso de existirem desenhos dentro dos limites duma mais vasta área dourada, como é que o iluminador se orientaria se o esboço ficava debaixo da folha de ouro? Para responder a esta questão as escamações da pintura são ilustrativas. Não só atestam a sequência que arriscámos, como permitem perceber como as dificuldades colocadas pelo douramento eram ultrapassadas. É ponto assente que as dimensões mínimas da pintura não possibilitariam a inclusão do ouro numa fase posterior. Portanto era indispensável tornar visíveis os esboços de desenhos que tinham de ser executados por cima do dourado. A solução, pensamos nós, consistia em demarcar por incisão esses rascunhos no pergaminho. A folha de ouro ao agarrar o pergaminho revelava todos os sulcos que haviam sido rasgados (Fig. 87, 88 e 89).

A matéria de assentamento do dourado, pelo menos para áreas pequenas aparenta ser colocada à mão levantada e com menor precisão, em especial para o modelo 3. É o que nos é dado a entender, por exemplo, no douramento de refestos do debuxo e que a escamação da cor põe novamente a descoberto. Estes e outros elementos inteiramente a ouro denunciam que o traço preto do seu perímetro, bem como a pintura ao redor introduzidos posteriormente lhe acertavam o molde irregular (Fig. 90 e 91).

O destacamento da película de ouro é o principal problema de conservação deste estrato ornamental. Talvez por isso a pintura sempre que está sobre a camada áurea sofra mormente dessa patologia.

A combinação de cor e douramento compreende três níveis de perda que aqui deixamos descritos: o destacamento da cor ficando o ouro intacto por debaixo (Fig. 92), o destacamento da folha de ouro e da pintura que possa estar por cima deixando a base do douramento à vista (Fig. 93), ou o destacamento das três camadas (tinta, ouro e base do douramento) destapando o pergaminho.

### 5.3.3. Cores

O ponto que agora abrimos aborda um tema que tem vindo a ser permanente alvo de comentário no decurso da análise que vimos elaborando à iluminura do M.S.A. 1, da *Crónica de 1344*. É contudo em seguida que apresentaremos o exame detido que esta matéria exige. Uma vez que se trata de um levantamento exaustivo acerca da situação da pintura para cada fólio iluminado do manuscrito expomos a informação em tabela, de modo a facilitar a consulta, e que juntamos ao caderno de anexos. Dividimos a explicação em três tópicos: a indicação das cores presentes em cada fólio iluminado, o estado de conservação da iluminura de cada fólio e outras observações dignas de nota, também para cada fólio com pintura<sup>96</sup>.

#### Síntese da informação reunida

Após o fecho da supracitada tabela cumpre-nos neste momento rematar o actual capítulo com um apanhado das averiguações mais significativas precedentemente inventariadas. De referir que as avaliações percorridas partiram essencialmente da observação de imagens em suporte fotográfico<sup>97</sup>.

No modelo 1 o contorno a preto é usado em todo o entorno da figura ou apenas sublinhando alguns pontos de sombra. O branco enquanto realce das áreas de luz é bastante preciso e subtil. Nalguns casos é trocado por uma cor mais clara, compatível com a principal produzindo efeito análogo. O primeiro modelo é aquele que faz um aproveitamento racional de branco e preto. Com as restantes cores atreve-se a experimentar fusões muito criativas e engenhosas. Logra os ímpares verdes-água e amarelos-claros. Esporadicamente junta apreciável porção de ocre ao rosa, e quiçá castanho o que o torna um pouco mortiço. Unido ao tipo imitador do modelo 2 funda a maior multiplicidade de verdes da obra, à custa da concepção de inúmeras plantas e árvores individualizadas da básica composição em haste.

No modelo 2 as cores são regulares na sua distribuição, assim como rotineiras nos tons, sobretudo quando a decoração é puramente vegetalista ou arquitectural. O ocre dá a sensação de ter sido por completo cambiado pelo ouro. O contorno a preto grosseiro é indiscriminado, tal como a inclusão de branco paralelamente muito denso. Com este modelo

---

<sup>96</sup> A tabela da descrição, caracterização e estado de conservação das cores está em anexo (Anexo 6).

<sup>97</sup> Projecto IMAGO, do Instituto de Estudos Medievais, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa.

começamos a assistir a uma gradação contrastante da cor. O gradiente desconforme é mais evidente no azul e muitas vezes quase imperceptível no vermelho, dado o diferente aproveitamento de branco que é feito para cada um. O rosa vai alternando de tom dependendo da quantidade de azul adicionado à têmpera. O verde também vai intercalando entre o mais quente e o mais frio. Para além disso, o modelo 2 serve-se em variados momentos da cor do pergaminho como coloração final do desenho. Este modelo pratica dois estilos de pincelada: a habitual mancha e a novidade do tracejado.

O modelo 3 concretiza a sua pintura, por mancha do seguinte modo: o branco numa primeira camada funde-se totalmente com uma outra cor (resultado do tipo de mistura da têmpera ou duma aplicação de branco sobre o azul directamente no pergaminho). Depois num segundo nível acrescenta pinceladas dessa mesma cor, mas mais escura e por fim traços finos a branco opaco. Pode também acontecer o inverso: estrato corado claro sobre o escuro. Calha este mormente nos motivos folheados das iniciais onde costumamos notar uma grande quantidade de branco. Vulgarmente aduz as duas fórmulas a par. O azul é a cor que mais branco recebe. Por hábito o vermelho é a cor menos esbranquiçada. Para o aclarar é antes escolhido um amarelo ou ocre que simultaneamente o aviva. O verde varia entre branco e ocre para clarear. Tamanho emprego de branco origina uma transição deficitária entre tons, a mais chocante dentre todos os modelos. Serve-se igualmente da técnica de tracejado que aproveita sobretudo nas carnações e nas pelagens. A interpenetração entre camadas sucessivas de traços de várias cores produz a tonalidade final desejada.

O submodelo 3A, produto do modelo 3 espia as mesmas regras do protótipo. Dadas as mais parcas dimensões de ocupação do fólio nem sempre a paleta costumeira se encontra toda reunida numa única capital decorada. Logo é permitido um maior revezamento nos concertos de cores. O violeta é um pouco mais acinzentado que o do modelo 2, provavelmente pela grande introdução de branco na preparação da cor. Não esquecer as originais púrpuras do submodelo.

No modelo 2 a técnica de justapor tom escuro e tom claro é absolutamente distinta das práticas aventadas por modelo 3 e submodelo 3A. Enquanto estes constroem persistentemente ao centro da figura um novo desenho, como que uma segunda representação dentro da primeira, muito bem delimitada, o modelo 2 pode pintar assim o matiz escuro da cor ou sem circunscrições em diversos pontos da figura atendendo ao seu posicionamento e respectiva incidência de luz, que naturalmente varia de local para local. Demais não alterna entre cor

escura sobre cor clara e cor clara sobre cor escura, apenas cultiva a primeira modalidade. O estilo seguido por modelo 3 e submodelo 3A acaba por dotar de maior rigidez o comportamento das ilustrações (Fig. 181, 182, 183, 184, 185 e 186).

O A arquitectural do fólio 19r é um exemplo paradigmático da disparidade entre desempenhos cromáticos de modelo 2 e modelo 3 (e submodelo 3A). Este A arquitectónico do modelo 2 parece mais *real* do que os que observamos no modelo 3, pois aqui temos dois tons próximos de azul nas zonas de sombra e luz e aquilo que mais se destaca são as arestas da letra pintadas a branco. No modelo 3 observamos uma face dianteira muito esbranquiçada por oposição às remanentes assistidas por uma demarcação discreta das arestas brancas (Fig. 187 e 188).

O contorno a preto é desprezado em grande parte dos elementos desenhados pelo modelo 3, especialmente quando se trata de motivos vegetalistas. Daí o grande ressaltado que adquirem as figuras torneadas a negro, como vinhetas, apontamentos dourados por entre a folhagem, figuras animais, humanas e outras.

Em geral, a paleta de cores consiste no grupo formado pelo azul, verde, vermelho, rosa, ocre/amarelo, branco e preto.

O violeta, o castanho, o cinzento e mais raramente o laranja são o segundo grupo de cores mais usadas pelo total dos modelos.

Diferentes tons das cores principais são igualmente experimentados por todos os modelos.

O verde será a cor que adquire maior variedade de matizes.

O vermelho deriva muitas vezes num tom mais alaranjado.

O azul aparenta ser a cor menos estável em termos de conservação.

Para se conseguir zonas de luz o azul e o rosa combinam mais frequentemente com o branco, enquanto o verde e o vermelho harmonizam constantemente com o amarelo ou ocre.

O emprego de branco cresce com o número dos modelos, tomando desta vez o modelo 3 e submodelo 3A como um só.

O sucesso no gradar a cor exprime-se em sentido contrário.

O submodelo 3A por vezes reduz a inclusão de branco ficando as cores mais vivas, de tal forma que recordam a coloração típica do modelo 2.

O modelo 3 indica menor cuidado com a pintura. Damos com ela reiteradamente para lá do bordo a preto e do próprio desenho preparatório.

Na generalidade o preto provê a orla dos debuxos, a ênfase de zonas de sombra e menos o escurecimento dos matizes. O branco subsidia a definição das regiões de luz, bem como o aclaramento dos tons.

Os fundamentais problemas de conservação da cor da iluminura do M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, da ACL são os destacamentos disseminados a toda a extensão da pintura e a diluição das tintas da margem inferior, consequência do contacto com a água, que provocou ou o total desaparecimento da iluminura ou o seu desbotamento para a página anterior ou posterior. De notar que em toda a obra um dos veículos por excelência do fenómeno de escamação da camada cromática são os veios do pergaminho. No suporte abrem-se sulcos donde mais facilmente se desligam as cores. Apercebemo-nos que a patologia acaba por ter farta repercussão no espaço que circunda esses vincos.

#### 5.3.4. Decoração das letras caligrafadas

As primeiras letras caligrafadas no começo duma coluna de texto contam-se a partir do fôlio 8r, do 1º caderno. Até lá apenas a primeira letra do título do capítulo (normalmente um C) recebe duas linhas verticais no seu interior e pouco mais.

Estes ornatos que engalanam a caligrafia trabalhada são de importante menção já que propõem motivos decorativos familiares. Feitos a tinta preta, tal qual a do texto tornam-se bastante mais afinados prolongando em várias direcções as hastes das letras.

No âmagô da letra com que se principia a frase são renovadamente traçadas linhas rectas paralelas, ladeadas por círculos, semicírculos e/ou uma linha ondeada de formas côncavas ou convexas (Fig. 200). Esta linha pode conformar ainda um circuito fechado lembrando as *nuvens* do modelo 2 e que relacionamos, por exemplo, com a conformação dos pedaços de terra flutuantes de sua autoria (Fig. 194).

Nas pontas alteadas e alongadas das letras fazem-se riscos torneados, pequenas folhas, uma baga entre dois finos caules voluteados simetricamente e uma inscrição muito vista por entre os cadernos do modelo 2: o *S maiúsculo* (Fig. 189, 190, 191, 192, 193, 197, 198 e 199). É de facto a partir dele que começamos a desconfiar da afinidade entre estes remates da caligrafia e o modelo em questão. Cuidemos então das parecenças afinal tão imediatas. Os múltiplos traços equidistantes são um hábito do modelo 2, e que vemos nomeadamente nos contornos duplos e triplos com que atavia as vinhetas das letras capitais. Os ondeados são gémeos dos seus. Partem todos da familiar tendência de enfeitar invocando o que apelidámos de *M infinito*, sendo os bicos que esboça mais unidos do que os do modelo 1, que também se serve de congénere arrebique mínimo (Fig. 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 210, 211). Os arcos mendinhos e os píncaros que se lhes seguem e que em conjunto encimam o rodopio duma haste são iguais aos do modelo 2: arcos mais abertos e terminação descontraída (Fig. 208 e 209). Prefere colocar apenas um ponto, ou um círculo entre dois ramos que à sua maneira complementa com um cumulado de traços paralelos horizontais que fingem uma espiral e que são rematados por um píncaro ondulante (Fig. 195 e 196). Os serpenteados mais longos são volumosos de início e vão decrescendo. Entendemo-los como modelo 2 pelo cintado que expressam, mais ou menos a meio (diferentes são os mesmos adereços do modelo 1 onde os movimentos sinuosos dos finos caules proliferam mais achatados e afastados entre si originando formas quadrangulares. Ver pág. 374, fig. 478). Se no fim contorcem em argola dão-nos os emblemáticos componentes ondulantes do modelo 2 original (Fig. 212 e 213).

As dilectas amoras e flores de pétalas abertas brotam com frequência (Fig. 214, 215 e 216). As pequenas folhas, os ondeados que não unindo a linha nos picos, formam antes uma



laçada, as pilhas de bagas eventualmente com um ponto ao centro (que o modelo 1 também utiliza, mas não em volta circunferencial tão bem definida. Esboça-as antes em sequência, não individualizando tanto cada uma legando-lhes uma aparência de lágrima invertida. Ver pág. 519, fig. 235) e as voltas em caracol (Fig. 217, 218, 219 e 220) são outros constituintes que corroboram a suposição que reconhece nestes ornatos a mão do artífice do modelo 2.

### 5.3.5. Vinhetas e sua decoração marginal

#### Limites

Com o modelo 1, e logo no primeiro caderno, assistimos a uma razoável variedade no fecho da vinheta cujo exemplo será seguido pelos outros modelos. No fólio 1r temos uma das maiores vinhetas da obra que alberga a grande inicial figurada do prólogo, e talvez aquela mais desenvolvida do ponto de vista do emolduramento (Fig. 221). Apresenta duplo caixilho cilíndrico (salvo um dos lados do quadrado) e quatro circunferências com o mesmo entorno, aos cantos (as duas acima mais inscritas do que o par de baixo). O quadro de lados robustos varia entre aspecto redondo ou paralelepípedo (Fig. 222 e 224). Estes sólidos estão muitas vezes associados a uma representação arquitectural (Fig. 223, 225 e 226). Depois existe a cerca simples, a preto ou outra, mais aprimorada, mas plana (Fig. 227 e 228). No 1º caderno a configuração das vinhetas é rectangular e confina-se quase sempre ao espaço que lhe é reservado pelo texto. Esta situação muda a partir do 6º caderno. Introduce o primeiro modelo um perímetro recortado e extensível aos prolongamentos mais ousados das iniciais. Conforma denteados côncavos, mais ou menos abertos que se orientam pelo lado esquerdo, em dilatações da própria vinheta (Fig. 229 e 230). Noutras ocasiões alternam com respaldos angulares que ou acompanham a figura na sua projecção para a margem, ou apenas alargam a área da vinheta (Fig. 231 e 232). É com esta cercaria mais imaginativa e irregular que despertam os miúdos ornatos marginais. A toda a volta ou só em alguns lados, aparelham-se os limites das vinhetas com um segundo traço a preto, com bolas nas terminações ponteadas ou a meio caminho (Fig. 233). Os círculos podem estar isolados ou em grupos de dois ou de três, mais ou menos adornados (Fig. 234). É ainda possível que façam parte do seguimento da linha preta ou que lhe sejam independentes (Fig. 235 e 236). Da pluralidade de combinações que encontramos, algumas são típicas do modelo 1: a linha preta com bolsas redondas a todo o comprimento (Fig. 236) e sobre a linha de limite, uma outra ondeada e uma bola ou grupos de três bolas nos vértices das figuras (Fig. 237). No fólio 154v, do 16º caderno, o modelo 1 encima os picos do ondeado com pequenos círculos (Fig. 238). O modelo 2 faz igual, repetidas vezes. No entanto, a homogeneidade entre debuxos leva-nos a pensar que este atavio seja da mão do modelo 1, num caderno que admitimos resultar da cooperação entre os dois primeiros modelos (Ver pág. 512, fig. 201). Também podem colocar ambos, só do lado direito da vinheta, um risco preto que guarda esse flanco (Fig. 239).

O modelo 2 no formato original respeita genericamente o programa básico do modelo 1 (forma preferencial rectangular, com limites a traço preto, muitas vezes guarnecendo

anteriormente a expansão das iniciais). No tocante às variantes observamos um delineamento mais inconstante e desajeitado, como é habitual, e até uma planificação incongruente da sequência das formas (Fig. 240). Demonstra grande afeição pelas concavidades estreitas e fechadas que coloca ora nos vértices, ora a meio dos lados do rectângulo (Fig. 241 e 242). Também envolve a vinheta com dupla linha preta, ou duplica apenas a linha do lado direito, com um enfiamento de minúsculas circunferências e/ou pequenos ganchos (Fig. 243, 244 e 245). Constantemente estica em bico o lado esquerdo. Este ou surge solitário ou enquanto retaguarda do movimento da inicial ou mesmo do cruzamento da inicial com a haste (Fig. 246 e 247). No fólho 17v, o feitio da vinheta serve de suporte à continuação dos enfeites da haste (Fig. 248). As esferas rematadas por um cone também se alistam no modelo 2 (já experimentadas uma vez pelo modelo 1). Miramo-las na grande inicial historiada do fólho 18r, do 2º caderno (Fig. 249).

Chegados ao 11º caderno, caderno do submodelo 3A, damos casualmente com iniciais maiores vegetalistas e uma figurada que nos anunciam a mudança do modelo 2 primitivo, para o modelo 2 discípulo do modelo 1, que dá vida a composições mais exigentes, diversificadas e realistas. Lá estão as bolsas que seguem ao segundo contorno (Fig. 250), as bolas coroando rebites que inscritos na lateral lembram os bicos das ondulações do modelo 1 (Fig. 251) e os grupos de bagas a rematar os vértices. Porém aqui estes são vulgarmente amontoados em número superior a três (Fig. 251). Há ainda o ondeado, no seguimento da aresta ou num remate alteado que vemos com aspecto de *M infinito*, característico do modelo, inclusivamente no seu molde primordial (Fig. 252). Paralelamente achamos os enrolamentos em caracol, desconjuntados, muito ao seu jeito (Fig. 250). Acrescenta flores com folhas que se equiparam ao adorno marginal em *M* (Fig. 252). O talhe das flores é o mesmo praticado no protótipo. Demais vai tornar a usá-lo já aqui no fólho 116r, do 12º caderno e em representações tão complexas quanto as do fólho 199r, do 21º caderno, ou do fólho 269r, do 28º caderno (Fig. 253). Mencionemos agora o recheio das dilectas concavidades aos vértices: uma bola com um encaracolamento precedente, que além de ser recorrente no estilo inaugural (por exemplo, ao redor das bagas) vai repetir-se até ao fim da obra, na sua segunda faceta (Fig. 253). No fólho 113v, do 12º caderno, empolamentos dos ondeados invertidos correspondem às formas arredondadas da sua folhagem incluindo o veio central (Fig. 254. Ver fig. 253). Quando nos abeiramos do verdadeiro quebra-cabeças representado pelo 16º caderno, as vinhetas aprumam o alinhamento rectangular salvo para as capitais A, dos fólhos, 157v e 158r, em que a vinheta assiste a distensão da perna esquerda da letra (Fig. 255, 256, 257 e 258). A maioria está despida de acabamentos laterais, algumas exibem uma segunda linha do lado direito e apenas duas, algum enfeite. No fólho 157r atinamos com um singelo

debruado do lado direito e que constitui uma recuperação do arquétipo do modelo 2 (Fig. 258. Ver pág. 522, fig. 247). Existindo neste caderno a colaboração entre artistas do modelo 1 e modelo 2, no caso do perímetro das vinhetas é possível confirmar a presença do último na decoração exterior da moldura, da inicial da segunda da coluna de texto do fólio 157r, do 16º caderno, ao passo que no fólio 158r essa ornamentação é certamente modelo 1 (Ver pág. 520, fig. 237; pág. 547, fig. 322). Com o 17º caderno perfilam-se pela primeira vez os limites a preto pouco carregado ou só a traço de rascunho. No fólio 160r a vinheta comunica directamente com o fundo dourado da composição do intercolúnio (Fig. 259). A estrutura preferida continua a ser a rectangular, com alguns prolongamentos para os *A* (Fig. 260) e para um *D*, do fólio 170r. Depois são as segundas linhas do lado direito, ou lado direito e lado esquerdo (Fig. 261), e um *ameaço* da decoração que vimos nos cadernos 11, 12 e 13, agora no fólio 170v (Fig. 262). De intenção passa a resgate efectivo no 19º caderno, fólhos 184v e 186v (Fig. 263, 264 e 265). No fólio 186r bosqueja um triplo traço lateral recto que aparenta ser feito a plumbagina, tal qual os estranhos ornatos que o acompanham (Fig. 266). No fólio 187v divisamos uma segunda linha revirada nas pontas, do lado direito do quadrilongo e no fólio 189v, um emolduramento à moda do 1º caderno, do modelo 1 (Fig. 267 e 268). Entramos no 21º caderno onde várias vezes parece ser deixado o traço de rascunho no desenho final. No fólio 197v estão os ornatos em caracol e os amontoados de bolas (Fig. 269). Neste caderno a construção é maioritariamente rectangular (Fig. 270 e 271). No 24º caderno o risco periférico oscila entre o do desenho preparatório e o preto (Fig. 272 e 273). A forma mais utilizada permanece a rectangular, excluídos os fólhos 227r, 228v (inicial de cima), 229r, 230r, 230v (inicial da esquerda), 233v (inicial da direita), 234r (inicial de baixo), 235v (inicial da esquerda), 236r (inicial de baixo) e 236v. As concavidades fechadas revemo-las no fólio 227r, uma delas recheada com um dos vulgares adereços do modelo 2 (Fig. 274). A linha dupla simples participa nos fólhos 227r (inicial *D*), 228r (segunda inicial da direita) e 231r (inicial da direita. Fig. 275 e 276). Se dúvidas ainda subsistissem a propósito da mão do iluminador do modelo 2 num caderno como o segundo e em iniciais como as dos cadernos 11, 12 e 13, já numa atitude seguidora do modelo 1, acabariam ao fitarmos a letra capital *D*, do fólio 233r, do 24º caderno (Fig. 277). Neste local está justamente a decoração marginal das vinhetas do modelo num registo mais descontraído, calhando com o figurino mais próximo do protótipo, mas seguramente do mesmo punho que traçou os enfeites dos cadernos 10 e de certos fólhos do 19º caderno (Ver pág. 523, fig. 250; pág. 524, 525 e 526; pág. 529, fig. 263 e 264 e pág. 530, fig. 265). Com o 27º caderno regressa o receituário primeiro, e as vinhetas rectangulares, com concavidades estreitas, às quais junta agora amiúde reentrâncias de ângulos rectos, do lado esquerdo e/ou direito do quadro dourado (Fig. 278 e 279). Algumas possuem fileiras de

pequenos círculos ao redor, em analogia com o 2º caderno (Fig. 280). Muitas ligam com as hastes. É tal qual o que observamos no derradeiro caderno do primitivo modelo 2, o 33º. Entre estes dois cadernos conta ainda o 28º, que contém duas grandes iniciais historiadas de moldura rectangular e contorno sumido (Fig. 281 e 282). A dilatação dos fundos dourados mostra-se nos fólhos 266v, 269r (inicial *C*), 269v e 275v (Fig. 283, 284 e 285). Os acabamentos marginais estão algo inacabados nos fólhos 266v (inicial da direita) e 272v (Fig. 286), e muito semelhantes àqueles dos fólhos 10, no 272r (Fig. 287). As gigantes capitais do modelo 2 estão dentro dos 29º (caderno do modelo 3) e 33º (caderno do original modelo 2) cadernos (fólhos 285r e 318r, respectivamente). As orlas das suas vinhetas ficam-se pelas apertadas e fundas covas nos vértices do quadrilátero (Fig. 288).

O modelo 3 é aquele que recorta mais estes quadros empregando as mesmas formas côncavas dos modelos anteriores, alargadas ou contraídas, mas com uma ordem completamente desconexa (Fig. 289). Em concordância com o primitivo modelo 2, continuam pela margem, mas enquadrando toda a decoração do espaço (no modelo 2 original essa permanência pela margem gera paralelamente as finas hastes rectas flanqueadas doutra colorida gémeas das do submodelo 3A, dos 14º e 18º cadernos. Mas relativamente à tendência a que nos referimos podemos nomear certas reproduções da segunda faceta do modelo 2, como a inicial *P*, do fólho 228v, do 24º caderno ou a inicial historiada do fólho 160r, do 17º caderno. Ver pág. 205, fig. 24 e pág. 528, fig. 259). Com mais ou menos recortes um afunilamento do lado esquerdo sobre o qual se desenvolvem outras composições é muito comum neste modelo (Fig. 290 e 291). Também o são os prolongamentos tentaculares a ouro e a coroação de determinados picos das depressões com flores circulares, azuis e vermelhas (Fig. 292 e 293). A partir do 8º caderno as vinhetas começam a ficar mais quadrangulares, precisamente num caderno que acolhe nesses locais representações vegetalistas, ao que tudo indica, do modelo 2 (Fig. 294). Nos cadernos 14 e 18 aparecem as grandes iniciais florais do modelo 3, absolutamente idênticas às do submodelo 3A (Fig. 295). Antes disso o 17º caderno mostra-nos alguns estiramentos pelas margens em tratando-se da letra capital *A* (Fig. 296). Comunga com o modelo 2 no aguçar do lado esquerdo da vinheta que transmuta por vezes para o lado superior (Fig. 297). O lado esquerdo em trapézio (embora de lados encovados) também o reedita, conforme patenteiam os 20º e 23º cadernos (Fig. 298 e 299). Descobrimos simultaneamente expansões que resguardam o debuxo menos comedido das figuras (Fig. 300). De salientar ainda a inicial do dragão do fólho 294v, do 30º caderno (Fig. 301). O seu corpo que configura a letra *J* está totalmente abrangido pela vinheta dourada que lhe escolta as formas.

O submodelo 3A comporta um grande número de iniciais decoradas, todas com motivos vegetalistas, sendo este o único adorno dos cadernos que ficaram a seu cargo. As vinhetas destas capitais são na generalidade muito rectangulares com poucas invenções. Os alongamentos pelas margens ocorrem sobretudo na presença das iniciais, *A*, *D* e *Q* (Fig. 302, 303 e 304). Emprega neles o mesmo entorno ondeado do modelo 3. O *D* é dos três o que apresenta menos repuxamentos, se bem que seja desenhado assiduamente em forma circular, com uma longa haste floral superior (Fig. 305). Quando debuxado com o molde que na actualidade consideramos usual enlaça duas hastes que partem das duas pontas do seu arco (Fig. 306). De certo modo é possível estabelecer conexão directa entre os alongamentos sinuosos da vinheta e as letras *M*, *N*, *I* e *J* (Fig. 307, 308, 309 e 310). Outras letras que provocam alguma variação no quadrilátero são todas as que possuem uma haste do lado esquerdo: o *H*, o *L*, o *P* e o *R*. Aquelas mais redondas, sem dilatações exibem os quadros posteriores também mais quadriláterais. É o caso do *E*, do *G*, do *O*, do *S* e do *V* (Fig. 311, 312, 313, 314 e 315). Nestes é comum revermos as concavidades apertadas e profundas aos quatro cantos (Fig. 316). Mais pontuais são os estreitamentos à esquerda, respaldos de feitos promovidos pelo movimento dos caules ou o remate dos bicos das reentrâncias com flores orbiculares, vermelhas e azuis (formulário que comparte com o modelo 3. Fig. 317).

### Fundo

Nas vinhetas do modelo 1 o assento da inicial é mormente dourado e liso. Intercala com poucas unidades de base picotada. De arranjo simplista temos a picotagem da inicial *M* do fólio 2r, do 1º caderno e do fólio 52v, do 6º caderno (Fig. 318 e 319). Com configurações mais elaboradas achamos a técnica nos fólhos 150v, 154v, 155v, 159v, do 16º caderno e 185v, do 19º caderno (Fig. 320 e 321). Na inicial dos homens silvestres do fólio 155r, as perfurações assistem o perímetro do quadrado (Fig. 322). Idêntico atavio tem o ouro da capital da águia no fólio 159v, do 16º caderno. Não picado, mas antes ponteadado a amarelo ou ocre está o segundo limite da vinheta do fólio 60v, do 6º caderno (Fig. 324). Além destes podemos ainda mencionar o perfurado insignificante do douramento da capital *O*, do fólio 2r, das vinhetas dos fólhos 3v, 5v e 8r, do 1º caderno e 52v, do 6º caderno. O primeiro modelo faz algo que todos os outros modelos vão usar: a abertura de orifícios circulares no fundo dourado, que deixa à vista o pergaminho, que pode ou não receber cor (Fig. 323 e 325). Do 6º até ao 17º caderno não acharemos nenhum fundo áureo picotado. Buracos coloridos isolados irrompem no fólio 113v, do 12º caderno (Fig. 326). O 17º caderno traz o modelo 2 com conformações circulares simulando flores, no fólio 160r (inicial pequena) e no fólio 170v (Fig. 327 e 328).

O douramento da grande inicial do fólio 160r ostenta voluteamentos de folhagem picotados mais complexos, enquanto o do fólio 160v (inicial da direita), apesar de possuir algum contorno duplo, pelo menos do lado direito, a distribuição do ponteadado é muito dispersa (Fig. 329 e 330). A perfuração dos fundos das vinhetas dos fólhos 186r e 186v, do 19º caderno é igualmente incoerente. A inicial fortificada do fólio 185v mostra furos abertos na folha de ouro que acomodam flores. O 21º caderno marca o fim da picotagem do ouro nas vinhetas do modelo 2. Daqui até ao final serão sempre de fundo dourado e liso.

No modelo 3 a superfície da vinheta, quando dourada é plana, afora pontuais aberturas coloridas ou não, e/ou flores que por este lugar é trivial deambularem (Fig. 331). É o único modelo que varia entre fundos dourados e coloridos, empregando nestes últimos sobretudo o azul, o rosa e o vermelho (Fig. 332). Completa-os a seguir com motivos filigranados a branco, onde tudo parte ou tudo chega a uma orla bisada da mesma cor (no fólio 23r, do 3º caderno este circuito é replicado vezes sem conta em direcção ao centro produzindo um aspecto de teia de aranha. Fig. 334). No 17º caderno tornam a intercalar as retaguardas áureas e as pintadas com filigrana branca (Fig. 333). Daí em diante nunca mais se tornam a ver, ganhando prioridade o fundo dourado.

No submodelo 3A a esmagadora maioria dos recheios das vinhetas é a ouro. Ocasionalmente damos com enchimentos que combinam o douramento com o colorido do azul ou do rosa com filigrana branca (Fig. 335). Os espaços em branco originados pelo laço das hastes são regularmente cheios a ouro, ampliando casualmente o fundo da vinheta. À semelhança do que se passa com o preenchimento dos rectângulos, também estas áreas são de quando em vez pintadas, ao invés de douradas. Agora a cor de eleição é o vermelho em conjugação com os costumeiros debruados a branco (Fig. 336).

### 5.3.5. Capitulares vegetalistas e submodelo 3A

Embora por esta altura já nos tenhamos debruçado sobre a questão da iluminura floral do manuscrito será interessante aprofundarmos um pouco mais a análise particularizando-a ao contexto específico das iniciais, de modo a serem patenteados aspectos próprios destas criações, para o conhecido trio de modelos e determinar quais fazem a ponte com o programa decorativo ímpar do denominado submodelo 3A. A condição especial do submodelo, designação que lhe cedemos por possuir um plano ornamental próprio, conquanto os elementos por ele usufruídos não sejam originais, como validaremos adiante, levou-nos a optar por esta individualização. Esclarecida a conveniência do item passemos à explanação dos argumentos.

O modelo 1 por ser o primeiro modelo a patrocinar a decoração da Crónica anuncia, no que às iniciais vegetalistas respeita, três figurinos que serão reutilizados por todos os outros modelos incluindo o submodelo 3A. O principal é aquele que mostra duas folhas partindo dos respectivos ramos e que se encontram do lado oposto voluteando para fora ou para dentro (Fig. 337, 338, 339, 340, 341 e 342). Depois o tronco que localizado diversamente possibilita variadas projecções da folha (Fig. 343, 344 e 345), e o enrolamento em caracol de uma longa folha bastante refendida, fórmula muito desenvolvida pelo modelo 3 e uma vez pelo modelo 1 (Fig. 346 e 347).

O modelo 2 para além de preferir a união lateral da folhagem, em particular nas letras *C* e *D*, comporta juntamente folhas grandes, recortadas e pendidas, superfícies lisas com pequenos anéis, e/ou pontos, e/ou uma linha que atravessa metade da forma e revira na ponta, ou ainda a insinuação de um interior oco, visível através dum orifício em losango, e trifólios cuja folha média é mais alta do que as duas que a ladeiam (Fig. 348, 349, 350, 351 e 352). Aprecia atamentos de troncos, caules e folhas que o modelo 3 também emprega e os dobramentos longitudinais das folhas, de que os seus trifólios são testemunha (Fig. 353, 354 e 355).

Para o modelo 3 temos a pertinaz apresentação das folhas vistas lateralmente com vincados veios e/ou recortes, mas que completamente de perfil ocultam o dobramento longitudinal, que miramos quase sempre no modelo 2. Nem tão-pouco a maneira de pintar os veios é igual (aliás o branco do modelo 3 é, como sabemos, excessivo. Fig. 356, 357, 358 e 359). Será a colocação transversal da folhagem, com voluteados ou sem eles o programa essencial do submodelo 3A, quer dentro quer fora dos limites da vinheta, compondo a capital e enchendo o seu interior em lanços individuais ou duplos (Fig. 360). Os interligados modelo 3 e submodelo 3A compartilham de um arqueado de folha que ocupa a parte torneada duma



grande capital, e que a uma série de ondas convexas adita a meio uma concavidade ampla (Fig. 361, 362 e 364). Este tipo vegetal é reproduzido vezes sem conta, até como remate dos cantos das vinhetas. Há ainda aqueles que com um formato diverso, mas sempre retalhado, moldam similarmente as iniciais (Fig. 363). Partilham o modelo 3 e o seu derivado, os compridos caules que nomeámos de tentaculares e os outros, que mais rectilíneos possuem em toda a amplitude pequenas folhas, dilatações do mesmo corpo (Fig. 365, 366, 367 e 368). No submodelo 3A são igualmente vulgares os ramalhetes folheados, situados do lado direito da letra, apertados a meio e viçosos nas extremidades, e os laços largos dos caules, em expansão pela margem e/ou como finalização das hastes da inicial (Fig. 369 e 370). Contumazes são também as folhas triangulares, que simétricas, a pares ou a quatro torcem em frente a borda mais ampla (Fig. 371 e 372). Mencionar ainda os arcos que com considerável espessura rodeiam a volta interna da letra (Fig. 377), os troncos delgados que perto dos anteriores fazem precisamente o mesmo giro, mas para apenas metade do perímetro (e que são gémeos dos ramos do modelo 3. Fig. 376), e os quadrifólios ao centro que se podem desdobrar até ao número de oito (Fig. 373 e 374). Quando em combinações de quatro folhas e em tamanho diminuto compõem as hastes, regra geral rectas, das letras adornadas (Fig. 378). De vez em quando essas hastes recebem componentes cuja sequência memora uma construção fortificada (Fig. 375). Certas inovações na ilustração das margens, capitais (carrancas) e vinhetas (fundo colorido e filigranado a branco) coligam o submodelo inquestionavelmente à mão do artesão do modelo 3 (Fig. 379, 380, 381, 382, 383 e 384). A adesão que consentimos existir do modelo 3 a determinados moldes do modelo 2 certificamos igualmente para o seu filiado. A título exemplificativo enumeramos alguns: o dobramento de folhagem em posição frontal (Fig. 385 e 386), o preenchimento a dourado de espaços vazios, as flores centrais com as pontas retorcidas em frente (Fig. 387 e 388), os veios anelares na face das figuras (Fig. 389 e 390), as flores que pendem de caules traçados a plumbagina (relacionamos com uma composição do modelo 2 no fólio 201v, do 21º caderno. Fig. 391 e 392), os botões de flor semelhantes a cogumelos (Fig. 393 e 394) e a divisão em cruz de quatro partes iguais ao centro da letra redonda (Fig. 395 e 396).

## 5.4. PONDERAÇÕES FINAIS

Após a extensa inquirição que agora finda congreguemos neste derradeiro item as considerações de maior pertinência que colhemos. Ligamo-las também com as conjecturas de partida, atestando algumas e reformulando ou refutando outras. Organizamos, uma vez mais, a exposição por pontos para facilitar a apreensão da informação.

### Inventariação dos modelos presentes em cada caderno

Como tivemos oportunidade de mencionar, os primeiros quatro cadernos patenteiam os quatro modelos (ou três, mais um submodelo) que reconhecemos no código da Academia. Pelo caderno 5 avança o submodelo 3A. O 6º ostenta a expressão do modelo 1 num concerto entre iniciais feitas de fitas e hastes florais. Com o 7º volta o submodelo e no 8º a interessante associação entre modelo 2 e 3. O caderno 9 traz-nos novamente o modelo 3 em todo o seu esplendor, com criações inéditas de monstros marinhos e répteis. Intercala outra vez o submodelo no caderno 10. No 11 e no 12 temo-lo de novo mas entremeado com as grandes iniciais vegetalistas respeitantes à segunda faceta do modelo 2. Prossegue no 13, no 14 e no 15 sendo que no 14º junta duas composições maiores que o unem decisivamente à mão do artífice do modelo 3. Chegados ao 16º caderno atingimos o marco de mudança na ornamentação dos fólhos do M.S.A. 1. Este é o caderno da cooperação entre modelo 1 e 2, numa lógica de transição visual para o que viria daí em diante. O 17º caderno aporta a primeira iluminura cénica de página inteira do modelo 2. Exceptuando o primeiro e o último fólio do caderno (recto e verso) a iluminura é propriedade do modelo 3. O caderno 18 renova a união do submodelo 3A e as reproduções maiores do modelo 3, que no fundamento cumprem o receituário do primeiro, mas mais desenvolvido. No 19º caderno damos com a passagem de testemunho definitiva entre modelo 1 e modelo 2. O recto do primeiro fólio é modelo 1 e todo o restante caderno modelo 2 numa mistura entre a feição mais afinada e aquela mais perto do arquétipo. O modelo 1 faz ainda a inicial de Jaime II de Aragão, do fólio 185v. No 20º está o modelo 3 e uma reedição dum monstro marinho do caderno 9. O caderno 21 começa com uma iluminura cénica e é no todo modelo 2. O 22º pertence ao submodelo 3A e o 23 plenamente ao modelo 3. O 24º torna a ser na íntegra modelo 2 e os cadernos 25 e 26, submodelo 3A. No caderno 27 volve o saudoso protótipo do modelo 2. No 28º temos outra grande iluminura cénica do modelo 2. Reparte este caderno com o modelo 3 que enche num ensejo ímpar todas as margens do fólio 274r conciliando representações vegetalistas e figurativas. Demais o modelo 2 aparece em algumas páginas muito imperfeito com o seu

debuxo adelgado e clareado. Os cadernos 29 e 30 fazem parte da colecção do modelo 3 e os 31º e 32º da do submodelo 3A. A fechar a obra reencontramos o modelo 2 na matriz originária. Não esquecer as duas grandes iniciais historiadas também de sua autoria, num fólio do 29º caderno e noutro do 33º<sup>98</sup>.

### Planificação ornamental seguida pelos modelos

Em termos de programa decorativo observamos um modelo 1 muito fechado sobre a composição de cada caderno, talvez por ter tido uma participação pontual. Nos 1º e 16º cadernos dedica-se à construção de duas monumentais iluminuras de página inteira enchendo o sobranço dos livros com hastes vegetalistas e arquitecturais que são complementadas pela presença de animais, seres humanos e criaturas fantásticas, na sua maioria, e especialmente para o caderno 16, concretizados pelo artista do modelo 2. O 6º caderno, o mais modesto da sua obra, mais uma vez fechado sobre si mesmo, introduz um esquema único em todo o manuscrito que combina a haste vegetal, tendencialmente naturalista, e a inicial formada por enrolamentos de fitas. Vemos ainda duas criações do modelo 1 num caderno do modelo 2: no fólio de abertura do 19º caderno, onde pinta mais uma iluminura de página inteira e no mesmo caderno, uma inicial figurada, pelo meio doutra iluminura de página inteira, desta feita do modelo 2. De salientar que introduz estas iniciais arquitecturais sempre em fólhos ou cadernos que divide com o segundo modelo (fólio 159v, do 16º caderno e fólio 182r e 185v, do 19º caderno).

O modelo 2 organiza o seu trabalho entre o que chamámos programa original e imitação, ou mais justamente, substituição do modelo 1. Inicia e termina as suas intervenções com o dito protótipo que mistura essencialmente flora e arquitectura, com uma ou outra manifestação zoomórfica ou antropomórfica. Referimo-nos à iluminura do 2º caderno, do 27º e do 33º cadernos, com as duas colossais iniciais historiadas, uma que insere num caderno do modelo 3, o 29º, e outra no seu 33º. Pelo meio ficam as intervenções plagiárias. Tudo começa com as capitulares vegetalistas em alguns cadernos 10 do submodelo 3A. Ou afinal mesmo antes, num fólio do 1º caderno onde dependura dois símios numa arquitectura do modelo 1. Intromete-se também na decoração do 8º caderno, do modelo 3, que de repente ganha a coloração típica do seu arquétipo. Depois quiçá dá uma ajuda no fólio 155r, do 16º caderno, igualmente do modelo 1, e mais explicitamente nos restantes fólhos deste caderno, sobretudo nas iniciais ornadas. Chega em força com a iluminura de página inteira do 17º caderno, embora deixe a maioria dos demais fólhos do caderno à consignaço do companheiro do

---

<sup>98</sup> A tabela que faz a correspondência entre os modelos e a iluminura de cada fólio está em anexo (Anexo 7).

modelo 3. No 19º troca de papéis com o modelo 1, e é a vez deste último lhe abrir o caminho a um profuso conjunto de iluminuras de sua lavra, que repercute pelos cadernos 21 e 24, os únicos que são na integralidade produto da sua mão. Se no 19º preenche quase todos os fólios com iluminuras que ocupam a quase totalidade das margens – vagando entre o desenho mais harmonioso e pintura por tracejado e o desenho liberto e pintura por mancha, como no arquétipo –, no 21º e 24º desenvolve sobremaneira a haste vegetalista. No 21º caderno reitera a figura enrolada na folhagem, prefere uma coloração mais pastel, e retrata vários indivíduos orientais. No 24º achega-se à paleta de cores do programa primordial e inclusive às suas formas mais bojudas. Outra vez proliferam os espécimes animais e humanos. Por entre a volta do registo primitivo dos cadernos 27 e 33, ressurgem ainda no 28º caderno com outra ilustração dum funeral, a seguir àquela do fólho 199r, do 21º caderno e com alguns fólios adornados com hastes florais de assinalável deformidade, nem comparável ao bosquejo mais despreocupado do protótipo.

O modelo 3 estrutura programas específicos para cada caderno em que intervém, apesar de reutilizar muitos elementos de uns para os outros. No 3º caderno, talvez seguindo um formulário que vinha de trás, cumprido pelos dois modelos precedentes, mostra hastes vegetais que alternam com outras arquitecturais. Desenvolve, contudo, maior quantidade de figuras humanas neste caderno, do qualquer um dos parceiros nos cadernos anteriores. Surge novamente no 8º caderno com a peculiar parceria com o artesão do modelo 2, e logo em seguida no 9º com um repertório dedicado aos répteis e monstros marinhos, sem esquecer o grande caracol do manuscrito. No 14º caderno e no 18º dá mais brilho aos monótonos cadernos do submodelo 3A, com enormes adornos florais. Porém, antes, no 17º ocupa todo o miolo do caderno com uma mescla esfusante de figuras animais, humanas e fantásticas, vegetação, arquitecturas e novos objectos como barcos, âncoras e cordas. Depois regressa aos caracóis, mas em tamanho mais reduzido. No 20º observamos além da flora e das construções imaginadas nas letras capitais, as aves e os grifos. Com uma combinação semelhante à do 17º caderno, agora no 23º debuxa nova âncora e o seu primeiro dragão. Noutro caderno que o modelo 2 abre, mas não segue sozinho, aparece o modelo 3 com um esquema que privilegia a haste vegetal e a animália. É o que vemos na sua excepcional iluminura de página inteira, à qual acrescenta ainda figuras humanas. Por fim chega o 29º caderno com a quase exclusiva presença de fitas e arquitecturas simplistas na letra capital, e o 30º onde conjuga todos os elementos num rasgo criativo equiparável aos dos 17º e 23º caderno. À imagem do 23º desenha mais dois dragões.

O submodelo 3A pauta-se pela constância de repertório, condição que de tão própria lhe valeu uma denominação particular, à parte do modelo 3, seu criador. Apenas altera essa

monotonia programática quando divide os cadernos 4, 11 e 12 com o modelo 2, quando recebe os incrementos criativos no 14º e 18º cadernos e quando aqui e ali inova com uma carranca, uma folha que termina em cabeça de ave ou com prolongamentos de folhas mais arrojados.

Notemos enfim que existem modelos que nunca se cruzam no seu processo criador, não obstante comuniquem doutras formas, conforme esclareceremos adiante. São eles o modelo 1 e o modelo 3, e o modelo 1 e o submodelo 3A.

### Principais diferenças entre os três modelos e o submodelo

Seguimos advogando genericamente aquilo que afirmámos de primeiro. O modelo 1 define-se pelo desenho destre, traço delicado e um progredido entendimento da perspectiva, da tridimensionalidade e da lida da cor. A este respeito os modelos 2 e 3 enfileiram-se lado a lado na irregularidade do debuxo, no traço grosseiro e na pincelada rude que comprometem o resultado final em termos de profundidade e volumetria. Ainda assim não são nesta matéria gémeos verdadeiros. O modelo 3 demonstra um maior defeito na proporcionalidade e perfeição das formas. Aparta-se ainda do modelo 2 e obviamente do 1, pelo emprego imoderado de branco em todas as suas realizações.

Se existe maneira certa de reconhecer um destes modelos é sem dúvida o miúdo enfeite que ultima hastes decorativas e vinhetas de letras capitais. Nestes ornatos verificámos, como aliás para os restantes, a duplicata de padrões de um modelo para o outro. Mas o que de facto importa aqui são as discrepâncias óbvias nos modos de delinear motivos tão mínimos e libertos que perfilham eles próprios a mão que lhes deu vida, como se de um aferimento caligráfico se tratasse. A personalidade que está por detrás da construção destes ornatos faz deles a rubrica do artífice em causa. Assistiram, portanto, a conexão mais exacta entre as iluminuras e os modelos competentes.

Outros, se bem que não tão intuitivos são os desenhos abandonados, inacabados ou arrependimentos que pela repetência em ambas as vertentes do modelo 2 funcionam igualmente como elementos identificadores. Apontamos situações deste género em muito menor número para o modelo 1 e modelo 3.

Certos constituintes que inicialmente considerámos únicos dum modelo revelaram participação diversa. Da grande cumplicidade entre modelo 1 e 2 resultou que os troncos vermelhos e aqueles em suspensão são ao fim e ao cabo partilhados pelos dois, tal qual toda a arquitectura realista e hastes arquitecturais que remetem para o gótico flamejante. As iluminuras cénicas de página inteira também se dividem pelos modelos 1 e 2, assim como o

picotamento do douramento, aí ou nas vinhetas das iniciais iluminadas. Toda a representação própria destas grandes ilustrações é compartilhada pelos dois primeiros modelos: rochedos, árvores, prelados, nobres, damas, pastores, cavalos, ovelhas e cabras. A armadura de um nobre cavaleiro é replicada no corpo de um rei, cujos autores são modelo 2 e modelo 1, respectivamente. Comungam ainda estes dois modelos do minúsculo tracejado horizontal em volta de flores ou de um dos lados das folhas, as parras e os cachos de uva, a flora em espiral cónica, o ovo peloso cor-de-rosa que sai do centro dalgumas flores em forma de cálice e as flores dependuradas.

No que concerne ao modelo 2 julgamos ter confirmado as nossas desconfianças iniciais que naquela etapa se baseavam essencialmente no persistente advento de desenhos inacabados e arrependimentos, nos cadernos do que designámos de modelo 2 e que hoje chamamos de protótipo do modelo 2, e numa outra pintura que além de possuir tal espécie de desenhos, em termos formais também lembrava esse modelo 2 originário. Comprovámos por meio da análise comparativa efectuada que não só a analogia das formas é uma realidade como também o próprio estilo de aplicação da cor, que embora em vários momentos se tenha desviado da combinação primitiva continuou a ser afinal trabalhada da maneira que havíamos descrito para o arquétipo.

Por ser o modelo mais presente ao longo da obra partilha inúmeros padrões decorativos com os outros modelos numa escala que não tem paralelo com nenhuma das outras relações que o resto dos modelos institui entre si.

Já falámos dos vínculos com o modelo 1. Ora com o modelo 3 (e consequentemente com o correlacionado submodelo 3A, no que se refere aos componentes vegetalistas) instaura uma quantidade muito superior de elos ornamentais, porventura corolário do contacto permanente entre as duas mais firmes colaborações para a iluminura do manuscrito. Encontramos na categoria da flora a maior cifra de correspondências. Os dobramentos angulares da folhagem, de perfil ou em posição frontal que sentenciámos como padrão distintivo do modelo 2 são enfim comuns a ele e ao modelo 3. A dupla haste recta e a coloração de veios escuros sobre um fundo claro na folhagem são mais duas marcas dessa comunhão. Porém o típico excesso de branco na primeira camada das figuras florais do modelo 3, o facto de não alterar nunca o jeito de pintar os ditos elementos – ao passo que o modelo 2 varia bastante, inclusivamente ajustando mais de um formulário no mesmo local – e os riscos brancos por toda a parte do desenho (especialmente com o intuito de quando pinta a tracejado misturar o branco com as outras cores, mas directamente no pergaminho) asseguram a díspar identidade de cada um. Os trifólios das capitulares ornadas são idênticos nos modelos 2 e 3. Por isso os primeiros olhares não permitiram enxergar a intervenção do modelo 2 no 8º

caderno, do modelo 3. Flora lacustre, folhas fusiformes ou em forma de gota invertida, flores tipo leque lobulado e flores de interior oco são reproduzidas por estes dois modelos. As hastes florais imaginadas, quer ao nível do bosquejo quer da pigmentação também se distribuem pelo duo modelar. Ambos aproveitam sobejamente os resguardos dourados, os fundos filigranados, duas esferas que fronteiram caule e flor ou folha, a saída de animal ou homem de dentro duma folha ou flor ou envolto nela, a entrada de animal ou homem num local da vegetação e a saída por outro mais adiante, a contorção dum corpo agarrado pelas mãos e pelos pés a um ramo também ele torcido, as caudas felpudas e os longos gorros esvoaçantes.

O modelo 3 e o modelo 1 apesar de sugerirem parca convivência e influência mútua dividiram ainda assim, solitariamente, uns quantos padrões: flores com um pico medial, flores aparentadas com papagaios de papel e as pequenas flores circulares que adornam letras capitais incluindo as do submodelo 3A.

A acrescentar a estas constatações anotámos um comprido rol de repetências que descobrimos para o trio de modelos principais e nos casos particulares sabidos tal-qualmente para o submodelo 3A. Juntámo-los em anexo de modo a não alongar desnecessariamente este texto final<sup>99</sup>.

#### Sincronismo de certos formulários e áreas específicas dentro de um caderno

As representações figurativas, animais, humanos e criaturas fantásticas têm como zona preferencial a inicial iluminada e as suas imediações, para o trio de modelos.

Cada categoria de animais circunscreve-se a um intervalo próprio de fólios. Dá a sensação que o iluminador, não importando o modelo pensou num animal para determinada combinação de fólios hipoteticamente de acordo a sua significância iconográfica mediante as passagens de texto nesses pontos. Ou então ao lembrar-se duma espécie repetia-a nos fólios mais próximos para não mais nela pegar. Pode ser também que propositadamente tenha seleccionado um género de fauna para certos fólios em ligação ou não com o que dissemos primeiramente acerca da interpretação iconográfica da narrativa.

As árvores só as contemplamos com o modelo 1 e modelo 2, representantes das iluminuras cénicas de página inteira, os únicos sítios onde estes debuxos são empregues. O mesmo acontece com aquilo que intitulámos de arquitecturas realistas e que de igual modo só

---

<sup>99</sup> A lista dos elementos que se repetem nos três principais modelos está em anexo (Anexo 8).

nas composições maiores aparecem. Livramos deste grupo as colunas que o modelo 2 também desenha isoladamente.

No 24º caderno o modelo 2 persevera na introdução dos pedaços de solo flutuantes tal qual faz o modelo 3 no 23º.

#### Participação directa de um modelo na composição de outro. Os fólhos que não são atribuíveis na totalidade a um só modelo

O modelo 2 interfere pontualmente nos fólhos do modelo 1. Desloca dois símios para o fólho 3v, do 1º caderno (que afinal não são criação do fabricante do modelo 1), duas casas para o fólho 155r, do 16º caderno, ou alguns remates para o vinhedo do fólho 182r, do 19º caderno que se ligam a outros que observamos nos fólhos do segundo modelo.

O modelo 2 intervém no caderno 8, caderno este do modelo 3. Admitimos serem da sua autoria algumas iniciais vegetalistas do caderno. Sinalizámos a sua *assinatura* ao longo das hastes florais do modelo 3.

O modelo 3 desenvolve construções florais de grande dimensão em cadernos do seu correlacionado submodelo 3A que associam decididamente ambas as produções à mão do artista do modelo 3.

Ao que tudo indica o 16º caderno é paradigmático no que toca à colaboração entre modelos. Defendemos que aqui o modelo 1 debuxa dentro dum esquema estrutural e cromático próprio do modelo 2.

#### A versatilidade do obreiro do modelo 2

Este é o modelo que tão depressa nos oferece um conjunto impressionante de bojudos ramalhetes floridos que se espraiam indisciplinadamente pelas margens do fólho, como ensaia movimentos mais atinados, formas mais delicadas e cores menos fortes, assim como reproduções muitíssimo elaboradas.

Descobrimos os primeiros testemunhos dum modo mais detido de desenhar nos cadernos 11 e 12, pelo meio das capitulares vegetais do submodelo 3A. Chega a misturar por entre essas enormes capitais vegetalistas um exemplar do protótipo. Nesses debuxos o artista



prova ser capaz de traçar com um pouco mais de rigor e colorir com tons mais claros. Porém o que nos permite afirmar com tanta certeza que é o autor do modelo 2 e não o do modelo 1 quem firma estas iniciais? Várias são as características identificadoras que podemos nomear. A cor de fundo aclarada a que sobrepõe um matiz escuro junto do perímetro e das rugosidades da superfície, e a conservação dos limites desenho preparatório são duas delas e que revemos, por exemplo no fólio 186v, do 19º caderno e no fólio 205r, do 21º caderno. Mas mesmo perante isto o que nos faz garantir que esta prática de desenho e pintura corresponde ao mesmo iluminador que adornou cadernos como o 2, o 27 e o 33, a que chamámos ornamentação primitiva do modelo 2? Existe um elemento que é esclarecedor: o ornato marginal das vinhetas das letras capitais. Os que vemos nos cadernos 11 e 12 tornamos a achar no fólio 186v, do 19º caderno e até no fólio 233r, do 24º caderno, numa composição muito próxima do arquétipo. Architecturas e figuras humanas e fantásticas foram de grande ajuda na elucidação desta questão. No tocante às architecturas, por exemplo atinamos por diversas vezes com elementos decorativos iguais nas hastes architecturais do modelo 2 primário, nas suas ilustrações da vertente plagiária do modelo 1 e até nas grandes iniciais dos cadernos 29 e 33. Já os raros rostos humanos que nos oferece no arquétipo constituem na verdade a base formal de composições mais meticulosas e de outras que em consonância com a prática inicial, não primam tanto pelo esmero.

Os cadernos 21 e 24 são os cadernos por excelência da faceta seguidista do modelo 2. Enquanto no primeiro se presta a cores pastéis, no segundo regressa amiúde às origens quer em termos formais quer cromáticos.

E o que nos faz rejeitar a dupla apelação para as duas facetas do modelo 2 como fizemos com modelo 3 e submodelo 3A, que são como sabemos modelo 3 na sua génese? Fundamentalmente os contextos divergentes dos dois casos. O modelo 2 ocupa claramente o afastamento do modelo 1 a partir de um momento preciso. A qualidade do fingimento é tamanha que nas primeiras abordagens à iluminura do M.S.A. 1 simplesmente pressentimos alguma desconformidade entre o que havíamos visto a princípio e determinada (não toda!) ornamentação do pós-caderno 16, mas que de qualquer modo outorgávamos ao modelo 1. Nos cadernos continuadores daqueles do modelo 1, o modelo 2 satisfaz um programa decorativo diferente do original, é certo. Contudo o desvendar do artifício era o mais importante. Por essa razão era desejável que se fizesse até alarde da nomeação do modelo 2. Este não planeou nenhum programa seu, diverso dos demais. Ao invés disso quis passar-se por outro. O modelo 3 pelo contrário não tencionou iludir ninguém. Calhou-lhe o adorno de cadernos reservados a

uma decoração menos luxuriante. Por interpoem sucessivamente os outros cadernos talvez tenham sido pensados para descanso do olhar do leitor dentro da *infern* abundância decorativa que qualifica o códice. O modelo 3 manifesta abertamente nesses fólhos a sua singular arte de pintar. Cumpre neles sempre o mesmo formulário o que gera uma produção individualizada que lhe mereceu uma designação distinta. Mas quiçá será injusto conotar o criador do modelo 2 como simples imitador do trabalho doutro artista. Não deixa nunca de adaptar todos os cometimentos à sua natureza primígena, cunhando assim as suas produções, embora saiba ludibriar perfeitamente o observador mais incauto. Mas mesmo que essa fosse a sua única qualidade, só por ela o mérito deste iluminador é digno de nota.

### Prováveis relações entre iluminadores

Asseveramos que o modelo 1 é aquele que menos labutou na iluminura do manuscrito, mas é paralelamente o autor das mais brilhantes pinturas. Modelo 2 e modelo 3 são os que mais se empenharam na decoração da obra. Este decora muitos fólhos recorrendo exclusivamente à inicial vegetalista, incluindo em território do chamado submodelo 3A, que respeita no fundo ao artesão do modelo 3, mas obedecendo a um programa ornamental singular, como sabemos. Aquele é o titular da maioria das produções de alindamento do códice numa dimensão mais vasta, como as iluminuras de página inteira, ou num registo mais discreto pela margem interior e intercolúnio. O segundo modelo é o que mais idealiza animais, figuras humanas e fantásticas no espaço das iniciais. Conforme já tivemos ocasião de mencionar, este segundo modelo define-se por ser dos três o mais mutável e cuja mão foi sem dúvida a mais dedicada ao adorno do M.S.A. 1 da Academia das Ciências.

Embora tenhamos consciência de que é muito arriscado sugerir uma qualquer seriação na troca de influências entre iluminadores, que estamos seguros ter ocorrido, na realidade a forma como todo o labor artístico se nos apresenta tenta-nos sobremaneira a calcorrear esse caminho tortuoso. É-nos dado a entender que independente da sequência na feitura da decoração, o modelo 1 que tão esporadicamente comparece, mas sendo o mais perfeito de todos os executantes, nessas parcas aparições tratou de algumas composições mais complexas transmitindo a sua experiência ao suplente, o autor do modelo 2. Modelo 2 e 3, os mais constantes compartilham no decurso do projecto, repertórios e até modos de desenhar e pintar. Se ao modelo 2 vemos bisar imensos elementos que reconhecemos no modelo 1, já o 3 muito raramente se pode dizer que tenha alguma ligação directa com o primeiro modelo, sendo até muitas vezes por intermédio do que é explorado pelo modelo 2 que reutiliza motivos do

modelo 1. Como prova rememoremos os indivíduos em roupa interior do modelo 1 na inicial do prólogo que modelo 2 e modelo 3 empoleiram em hastes vegetais e arquitecturais e a reinvenção destes sujeitos semi-desnudados, envergando só uma túnica e de que ambos tiram partido. A coroa do rei que o modelo 2 intenta recriar partindo do exemplo do modelo 1, no fólho 185v, do 19º caderno vai ser decalcada pelo modelo 3. O homem silvestre do modelo 3 serve-se da pelugem dos símios do modelo 2. As duas folhas que simétricas se unem na ponta e a dobram para dentro ou para fora são copiadas pelo modelo 3 a partir do modelo 2 que por sua vez as usa até para plagiar o primeiro modelo. Ficam sobrando muitos outros exemplos.

Claro está que podemos pôr em causa esta conjectura pelo simples facto de não estarmos em condições (e provavelmente nunca estaremos) de estabelecer a ordem pela qual foram decorados os cadernos o que torna praticável a ideia de todos se terem influenciado mutuamente, porventura até simultaneamente. Contudo dois factores fazem-nos teimar na proposta anterior. Por um lado a notável habilidade do modelo 1 e as poucas intervenções na decoração que favorecem a imagem de mestre. Por outro, até ao anunciado abandono do modelo 1 por volta do 16º caderno o segundo não se aplica em nenhuma produção mais zelosa afora os ensaios dos cadernos 11 e 12. Somente após a estreita colaboração entre ambos no caderno 16 se lança nesse empreendimento.

Apadrinhamos portanto a tese de que a iluminura do M.S.A 1 da Academia das Ciências de Lisboa, da *Crónica Geral de Espanha de 1344* contou com a participação de três iluminadores que prepararam um dos mais ricos trabalhos decorativos no género, da Alta Idade Média em Portugal. A actividade conjunta propiciou a reciprocidade do saber-fazer de cada qual conforme confiamos ter conseguido demonstrar através dos resultados da dissecação analítica à sùmula ornamental do manuscrito. Querendo ir mais além propomos ainda os moldes dessa interacção criativa de acordo, outrossim, com a observação detida que efectivámos.

## 6. CONFRONTAÇÃO ENTRE A ILUMINURA DO M.S.A. 1 DA CRÓNICA DE 1344 E DE OUTRAS OBRAS AVISENSES<sup>100</sup>

### Correlação artística

Os códices que se apresentam fazem parte dum grupo restrito cujo avizinhamento artístico declarado que exporemos em seguida permitirá determinar o tipo de ligação existente entre eles, acreditando nós estar perante um centro de produção comum, ou pelo menos em íntima comunicação, situação delatada designadamente pela repetência de modelos decorativos. Assim sendo reunamos os códices seleccionados ao abrigo de duas premissas essenciais: trata-se de um conjunto composto exclusivamente por obras laicas e provenientes da corte régia dos primeiros reis e príncipes da dinastia de Avis. Estes requisitos devem-se naturalmente ao facto do objecto central do cruzamento da informação, o M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, ser ao que tudo leva a crer, produto da actividade literária avisenense, e com efeito possuir um cariz eminentemente profano.

Alguns códices que constituíam o agregado inicialmente proposto não se juntarão afinal ao cotejo, ou pela ausência de iluminura no seu interior – condição da cópia da Bodleian Library de Oxford do *Livro dos Ofícios*, do *Livro dos Conselhos de D. Duarte*, e do Livro da Montaria, de D. João I –, ou porque apesar de conterem fólios com ornamentação, não os conseguimos incluir neste estudo em tempo útil – caso da *Vida e Feitos de Júlio César*, da Real Academia de História de Madrid, e o *De Bello Septensi*, da biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa –, ou ainda porque não cabem de todo no núcleo que nos propusemos analisar – circunstância do *Livro da Corte Enperial*, ou melhor a *Corte Enperial*, exemplar hoje conhecido, não de D. Duarte, mas outro do século XIV<sup>101</sup>. Incluímos ainda dois códices mais tardios: a cópia de cerca de 1460 da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, manuscrito *portugais 9*, da Biblioteca Nacional de França, e a *Crónica dos feitos da Guiné, portugais 41*, igualmente da BNF. No que diz respeito ao primeiro, embora o mau estado de conservação da decoração<sup>102</sup> impeça uma boa apreensão dos elementos que a integram tentaremos também

---

<sup>100</sup> Todas as imagens mencionadas neste capítulo estão em anexo (Anexo 9).

<sup>101</sup> Manuscrito ornado da Biblioteca Pública do Porto, com marca de posse de um Afonso Vasquez. Não é o manuscrito que pertenceu a D. Duarte. O texto está em catalão e é do final do século XIV, provavelmente copiado directamente de fontes latinas. Não é o *Livro da Corte Enperial*, mas antes *Corte Enperial*, como várias vezes vem referido no texto. Adelino de Almeida Calado, *Corte Enperial*, edição interpretativa, Universidade de Aveiro, 2000.

<sup>102</sup> A decoração do manuscrito resume-se ao fólio do prólogo e a uma maiúscula filigranada, no fólio 246r, para além das iniciais coloridas a vermelho ou azul no começo dos capítulos.

com este manuscrito estabelecer a correlação possível. No que concerne ao segundo as fotografias disponíveis são escassas e de fraca resolução gráfica. Limitar-nos-emos similarmente aqui à análise exequível. Apesar das imagens de que dispomos dos Livros da Virtuosa Benfeitoria de Viseu e Madrid serem de melhor qualidade é indispensável realçar que só tivemos acesso a alguns fólios de iluminura mais exuberante disponibilizados noutro estudo<sup>103</sup>. Conteúdos cedidos na integralidade só os do M.S.A. 1, da Academia das Ciências de Lisboa<sup>104</sup> e os dos *portugais 5* e *portugais 9*, da Biblioteca Nacional de França.

De notar ainda que a imensa variedade temática que caracteriza a iluminura do M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344* não possibilita que, todos os recursos aí empregues, venham a ser aqui postos a cotejo. Bem mais modesta diversidade ornamental se encontra nos fólios dos restantes códices, logo só nessa especificidade ditada pelos segundos se criará, a existir, a conexão com o primeiro. A conclusão que daqui resulte contribuirá para a formulação do primeiro vínculo artístico entre o M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, e o seu tempo e espaço criadores, subsistindo nas múltiplas singularidades que exhibe um vasto campo de investigação a explorar de futuro.

A correspondência com o trabalho decorativo do manuscrito religioso nacional e internacional, assim como aquele oriundo das outras cortes régias europeias reveste-se neste campo de uma enorme importância, todavia não caberá nesta exposição.

Por hora deter-se-á a análise comparativa na iluminura do códice do *Leal Conselheiro* e *Livro da Enseñança de bem cavalgar toda sela*, *portugais 5* da BNF (Fig. 1, 2, 3 e 4), da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, *portugais 9*, da BNF (Fig. 5), *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, cópias da BMV (Fig. 6) e da BRAHM (Fig. 7, 8 e 9), *Crónica dos feitos da Guiné*, *portugais 41* da BNF (Fig. 10) e M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, da ACL (Fig. 11 e 12).

Os elementos artísticos comuns que uma rápida observação dos fólios escolhidos permite reconhecer são o recurso intensivo à folhagem, a idêntica paleta de cores usada e a preferência manifesta pelo ornato filigranado.

A estrutura basilar da decoração compreende a inicial adornada e a ramificação floral pela margem esquerda e/ou intercolúnio, que poderá alastrar-se ainda pelas margens inferior e superior. Os ramos orientam-se com linearidade ou entrecruzando-se originando nestas circunstâncias formas amendoadas, em que o espaço vazio é dourado e, de quando em

---

<sup>103</sup> Adelino de Almeida Calado, *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, Universidade de Coimbra, 1994.

<sup>104</sup> CD-ROM gentilmente cedido pela Academia das Ciências de Lisboa cujas imagens, que englobam todos os fólios iluminados da obra foram recolhidas no âmbito do Projecto IMAGO, do Instituto de Estudos Medievais, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa.

quando, enfeitado com folhas que ocupam uma posição medial ou confluem dos limites para o centro. Outras vezes as próprias folhas delineiam essa forma ogival e a área central também recebe douramento. O douramento de bolsas que encham covas e esquinas ocasionadas pelo desenho constitui mais uma variante bastante utilizada. A folhagem de maiores dimensões acha-se de hábito nos remates. Aí nascem conjuntamente flores e folhas. O folheto mais alongado e graciosamente estilizado cresce em torno dos ramos onde se enrola e voluteia. É todo ele muito recortado, de contornos agudos, onde os vincos internos são definidos por uma pincelada mais escura e/ou riscos finamente traçados a branco, ou a outra cor clara.

O jogo de claro/escuro é, portanto, e por norma, garantido pela demarcação das saliências da figura com um tom escuro, e o efeito de luz fornecido através do aproveitamento de uma coloração base mais clara e/ou pela disposição de finos riscos a branco no acabamento. Do enleado de curvas que avivam os ramos saem delicadas linhas a preto que em contorção dependuram bolotas, bagas e outras pequeninas folhas e flores. As capitais vulgarmente de fundo dourado, com algumas reentrâncias côncavas, são também envoltas nas folhas que daqui partem ou que aqui chegam. Decoram a sua caligrafia sobrepondo-se ou saindo para o exterior da vinheta como asas. No interior, mais do que uma se mostra ocupando-o quase na totalidade, chegando até a encorpar uma flor. Por vezes não atingem a completa extensão da margem. Ornamentam simplesmente as extremidades da haste, ou crescem do interior habitando o espaço livre nas costas da letra. A paleta de cores aplicada anda geralmente em torno do azul, vermelho, rosa, verde e o tom amarelo do ouro.

Este plano genérico é respeitado em todas as obras. Apartam-se mais os códices do *Livro da Virtuosa Benfeitoria* de Madrid e Viseu e o manuscrito *portugais* 9, da *Crónica Geral de Espanha de 1344* (Fig. 5, 6, 7, 8, 9, 11 e 12). Embora cumpram o mesmo esquema de adorno nos seus fólhos, distinguem-se dos restantes por uma disposição das ramagens que se vai encarreirando em cercadura, e que remete para o gosto gótico-brugense que aprisiona dentro duma moldura a decoração das margens. Aparentando obedecer a esta tendência flamenga que dominou a Europa durante um longo período e em particular o nosso país durante os séculos XV e XVI, época de ouro da iluminura nacional, a *Virtuosa Benfeitoria* de Viseu e a *Crónica de 1344* de Paris fecham completamente a bordadura. Este último manuscrito ainda recheia toda a área em branco da cercadura com um intrincado jogo de finos ramos e folhas pretos dos quais brotam ouriços dourados, tal qual vemos por exemplo nos Livros de Horas quatrocentistas, franceses e flamengos ou neles inspirados. No códice parisiense destacamos ainda a existência duma ornamentação vegetalista que não obstante a sua concepção se assemelhe à do M.S.A. 1 da *Crónica de 1344*, sobretudo na pincelada das volutas de folhas e nos acabamentos a traço fino, o repertório escolhido lembra a Leitura

Nova de D. Manuel I, pela localização das armas na margem de pé e o estilo de grotesco da vegetação. Porém para a decoração dos três códexes percebe-se o cuidado em encher com atavios florais ainda algo soltos, um espaço quadrilongo que se aproxima das referidas molduras inteiramente demarcadas. Não será portanto casual que seja a ornamentação de um deles, o *Livro da Virtuosa Benfeitoria* de Viseu que denota uma execução mais competente do ponto de vista da prática de luz e sombra. As formas vão-se libertando da superfície, sucesso que confere às figuras um maior realismo. O exercício volumétrico mais hábil conduz a um resultado final de maior primor, em comparação por exemplo com a pintura do M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, e mesmo com a do *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sela*. No manuscrito de Madrid a melhoria técnica mais significativa prende-se apenas com uma aplicação mais refinada das cores, bem como da própria configuração dos desenhos, no seu todo mais elegantes. Todavia o padrão geral que abrange o molde do folheto (apesar de mais afinado), as suas movimentações e posicionamentos (nas margens e nas iniciais), a estrutura da letra capital e a própria conformação dos ramos liga inequivocamente esta produção ao programa decorativo do modelo 3 (e o interdependente submodelo 3A) do M.S.A. 1 da *Crónica de 1344*. Análoga relação podemos estabelecer entre a ornamentação do modelo 3, do M.S.A. 1 e a do manuscrito do *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança*. Todo o formulário ornamental do segundo é exactamente igual ao do primeiro, salvo o parco emprego de branco no preenchimento das figuras e a pincelada mais fina, quer nos limites quer nas rugosidades do corpo. Já a pintura do interior que molda o giro da folha firma o principal elo de ligação entre estas duas obras e o *portugais 9*, da BNF.

Apetece dizer que a iluminura do M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344* continua muito apegada ao simbolismo e à fantasia medievais enquanto o *Livro da Virtuosa Benfeitoria* de Viseu e de Madrid se aproximam doutra estética mais naturalista, ficando o *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sela* e aquele que Cintra denominou como o manuscrito *P* da *Crónica de 1344*<sup>105</sup>, no entremeio.

O grupo aposta nos ramos de folhagens enquanto decoração primacial, e por isso são para a colecção de códices em causa os elementos eleitos para o confronto estilístico. Ao passo que no M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344* os ramos lineares, torneados ou entrelaçados dão azo a múltiplas aplicações, nomeadamente as que desenvolvem folhagem (que se estendem planas, que se dobram sobre si mesmas ou que voluteiam das mais variadas maneiras), estas são as únicas que ao que parece, assomam como as ideais no

---

<sup>105</sup> Luís F. Lindley Cintra, *Crónica Geral de Espanha de 1344*, edição crítica do texto português, vol. I, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2009, pp. XLI-XLII e pp. DII-DXVIII.

desenvolvimento da mais moderada fatura ornamental das demais obras iluminadas em observação. Talvez devamos excluir desta dedução o manuscrito da *Virtuosa Benfeitoria* de Madrid que se sabe, por intermédio de descrições constantes na bibliografia de suporte<sup>106</sup> (e não através de imagens disponíveis), que se acerca mais dos rasgos de liberdade inventiva do M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, revelando contudo um trato mais esmerado de cor e desenho, como já dissemos. Não esqueçamos que a copiosidade da iluminura no M.S.A. 1 terá obrigado à intervenção de mais do que uma mão, circunstância que não aflora tão claramente de nenhuma das outras obras. Também por essa razão o sortido criativo do códice da Academia das Ciências é forçosamente superior.

A filigrana é o outro motivo decorativo de eleição para o agregado em discussão. Intervém em maior número nas iniciais de começo de capítulo, nos fólhos do *Leal Conselheiro* e *Livro da Ensinança* (Fig. 4). No *portugais* 9 da BNF figura uma única vez (Fig. 10) e daquilo que nos foi dado a conhecer, também foi introduzido nos fólhos da *Virtuosa Benfeitoria* de Madrid (Fig. 9). As características comuns achadas entre, o que apelidámos de modelo 2 e modelo 3 do M.S.A. 1 da *Crónica de 1344*, julgamos terem reflexo em todos os outros códices que trazemos a debate e que sugerem uma decoração posterior à daquele. Detectámos duplicação de padrões empregues, pelo menos, pelos segundo e terceiro modelos do M.S.A. 1, e por essa razão arriscamos afirmar que a reprodução deles feita, em particular no *Leal Conselheiro* e *Livro da Ensinança* se deve à mão do artífice do modelo 3. Veja-se o tipo de remates marginais a traço fino e preto ao longo das hastes vegetalistas, que atrás assumimos como sendo a *assinatura* do artista (Fig. 17 e 18). A dificuldade em voltear as linhas do debuxo (*risco* que não corre no M.S.A. 1), as formas mais desajeitadas de elementos explorados por modelo 1 e 2 no M.S.A. 1 e outros de que habitualmente se serve na filigrana branca sobre fundo colorido e que nestes também experimenta. Noutras situações o desenho da filigrana e de certos remates nas letras caligrafadas recorda o modelo 2 (Fig. 19. Ver pág. 579, fig. 199). Por conseguinte não será maior comprometimento da nossa parte se aliarmos estes sinais à anteriormente entrevista contiguidade de debuxo e pintura entre M.S.A. 1 e *portugais* 5 da BNF. Ambas as produções atestam na verdade igual desempenho artístico, seguramente acusando algum interregno e consequente evolução técnica daquele para este. Paralelismo de raciocínio com a realidade dos Livros da *Virtuosa Benfeitoria* de Madrid e Viseu não se afigura viável, dada a escassez de exemplos de que dispomos para estas duas obras. Sem embargo e com as devidas distâncias patentes no produto final pensamos que identicamente nelas é aplicado o padrão das grandes decorações exclusivamente vegetalistas do M.S.A. 1, sobretudo as do modelo 3 e submodelo 3A, declaradamente nas iniciais, e

---

<sup>106</sup> Adelino de Almeida Calado, *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, Universidade de Coimbra, 1994.



prováveis evocações do modelo 2 no ondeado da folhagem em torno da haste recta e em certos arranjos no pé ou na cabeça da página (Fig. 11, 12, 13, 14, 15, 16 e 20). Recordar a próxima ligação que determinámos para os iluminadores dos modelos 2 e 3 e que poderá explicar as alusões mais distantes ao modelo 2 que estará aqui presente por intermédio do artesão do modelo 3.

Parece-nos que a hipótese mais plausível aponta para um maior achegamento das datas de iluminação do manuscrito da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, da ACL e a do *Leal Conselheiro* e do *Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sela*, embora a natureza de cada um fosse diferenciada, tal como a finalidade de cada plano ornamental. As semelhanças que mostrámos fornecem e recebem em simultâneo corroboração da tese defendida pelo professor Aires do Nascimento quanto ao primitivismo da acoplagem dos dois livros, do *Leal Conselheiro* e *Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sela* de D. Duarte, num só compêndio. O trabalho do(s) iluminador(es) é ininterrupto de um livro para o outro.

Supomos ter ficado claro a mais que provável irmandade criadora em que viveram todos estes códices, do ponto de vista da técnica, dos estilos de execução e da própria programática de embelezamento dos fólhos. Se não foram resultado de uma mesma fonte de inspiração (que poderá ser um deles), poderão uns ascender sobre outros mais tardios. No entanto acreditamos que a influência terá vindo do M.S.A. 1 da *Crónica de 1344*, em virtude do mais recuado método de execução e por ser cumulativamente o conjunto iluminado mais espectacular e diverso deste grupo de códices. Ao menos a sugestão simultânea terá por certo ocorrido, não obstante os vários influxos que circulariam vindos de fora. Se não foram todos produzidos no mesmo local, pelo menos em locais acercados, ou onde a imediação fosse conseguida pela interferência do ordenador do trabalho, cuja livraria continha diversos manuscritos em diferentes fases de conclusão.

### Os códices e a cultura de corte na época

No dealbar de uma nova era, na viragem do século XIV para o século XV, a não menos nova dinastia de Avis trouxe com ela importantes mudanças sociais e culturais exemplarmente espelhadas nas construções literárias dos filhos de D. João I, D. Duarte e Infante D. Pedro.

A reflexão filosófica e o pensamento espontâneo que as qualifica são transmitidos de maneira clara e desprestenciosa. Despidos de grandes voluteados eruditos desejam chegar ao leitor e actuar na formatação da índole sendo o *saber-ser* o ponto central em exame, recuperados os valores e princípios orientadores da vida e acção humanas. Ambos os irmãos

se mostravam conscientes dos tempos de mudança que se viviam. Embora ainda muito apegados à Idade anterior, com a qual nunca romperão definitivamente, longe disso, defrontam já a inovação ideológica que rebate ainda levemente em territórios da finisterra.

A definição do sentimento identitário que se edificara assente em sólidos pilares, no círculo apoiante do mestre de Avis, particularmente nessas duas últimas conturbadas décadas de Trezentos, e a descodificação das questões morais e filosóficas do comportamento humano seriam devidamente enlevadas e extensamente debatidas de modo a serem elas os critérios norteadores das decisões rumo a um futuro que se entrevia com positividade.

O raciocínio esclarecido pretendia timonar uma sociedade que vivenciava profundas alterações e que concomitantemente teria de reconhecer nelas e nos seus governantes o esforço dedicado e por isso legitimado. O dever de zelar pela prosperidade do reino justificava em si o novo poder que era a causa duma consequência necessária, desejada e tida como providencial.

Idealizava-se então o homem português dentro do globo de novidade.

No seio da família e decorrente da educação que pelos pais foi ministrada é partilhado pelos irmãos da *Ínclita Geração* o gosto pelas humanidades, pelas artes e pelas ciências, com grande predilecção pelos autores clássicos. Esta reunião de saber nos mais diversos domínios constituiria o núcleo gerador do que viria a ser o Império português do ultramar, sustentado por modernas premissas decisórias e comportamentais que encontravam na sua origem a profunda mutação cultural operada no Portugal de Quatrocentos. As figuras de D. Duarte e D. Pedro foram os expoentes máximos na defesa deste recém-nascido estímulo cultural que no seu entenderurgia cada vez mais generalista e menos restrito.

Foi neste ambiente que desde D. João I se traduziram algumas obras clássicas e cristãs para português, actividade que provocaria uma evolução inesperada na própria língua materna. Criavam-se assim as bases para uma melhor formação leccionada por melhores formadores que se aplicavam na sua própria educação e também eles recebiam as influências que iam chegando do exterior e delas eram o centro disseminador.

Toda esta conjuntura originaria paralelamente a evolução da historiografia portuguesa, que funcionou como sustentáculo legitimador de vários reinados avisenses e que serviu não só internamente, mas favoreceu igualmente o posicionamento e reconhecimento de Portugal na Europa e no Mundo.

Os *textos guias* de aperfeiçoamento da conduta humana visavam a construção de uma sociedade melhor, apoiada numa historiografia legitimadora e identificadora que se retomava desde outros tempos de grande frenesim cultural, na primeira metade do século XIV, na corte de D. Dinis e de seu filho D. Pedro Afonso, Conde de Barcelos: os tempos da redacção da

*Crónica Geral de Espanha de 1344*. Partindo dela, desdobrou-se um vasto conjunto literário que não só define uma época como corresponde à grande produção cronística que marcou os séculos XV e XVI.

Enquanto agrupamento indissociável pela sua origem e por ser objecto e produto de interesses comuns, as obras que temos vindo a estudar estão todas demasiadamente ligadas no plano teórico para que não o estejam também na prática. Coincidindo temporal e espacialmente estão unidas pela recíproca inspiração estética que decerto se terá propiciado.

#### Cruzamento das conclusões de natureza artística e histórica

Confrontemos então os estudos, na sua maioria de carácter histórico e/ou filológico e retiremos do cotejo as conclusões possíveis juntando-as àquelas colhidas da análise artística ao grupo de manuscritos iluminados que compõem a colecção de obras dos dois mais eruditos príncipes de Avis.

O conjunto já conhecido é formado pelo *Leal Conselheiro* e *Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sela*, de D. Duarte; pelos manuscritos de Viseu e Madrid do *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, do Infante D. Pedro; e pelo M.S.A. 1 da Academia das Ciências de Lisboa, da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, cuja datação do programa decorativo intentaremos circunscrever. Depois falaremos ainda do manuscrito *portugais 9*, da BNF, da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, e da *Crónica dos feitos da Guiné, portugais 41*, da BNF e de que forma se ajustarão neste contexto.

Segundo Joseph Piel a conclusão do *Leal Conselheiro* terá ocorrido por volta de 1437 ou 1438, o último ano de vida de D. Duarte<sup>107</sup>. O *Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sela*, começado quando o Eloquentes era ainda infante, terá sido terminado só depois da morte de D. João I, portanto posterior a 1433. Tanto um como outro foram acabados abruptamente o que aproximará o termo da redacção de ambos, dos anos de 1437-38.

Por se apresentarem juntos no mesmo volume, o *portugais 5*, da BNF acredita Piel que tenha sido este o exemplar oferecido por D. Duarte à rainha D. Leonor de Aragão, cumprindo assim o desejo da esposa de ver reunidos num só livro os escritos do rei<sup>108</sup>. O Professor Aires do Nascimento discorda com a tese afirmando que o tomo teria sido entregue a D. Pedro e por este teria sido mais tarde legado ao filho, Condestável D. Pedro, que o levaria para Aragão, e

---

<sup>107</sup> Joseph Piel, *Leal Conselheiro*, edição crítica e anotada, Bertrand, Lisboa, 1942.

<sup>108</sup> Joseph Piel, *Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sela*, edição crítica e anotada, Bertrand, Lisboa, 1942.

que por essa via teria chegado a França. Todavia não há registo da obra no catálogo da livreria do Condestável que imperfeito na sua génese deixa alguma margem de manobra para a plausibilidade desta hipótese<sup>109</sup>.

A *Virtuosa Benfeitoria* da autoria do Infante D. Pedro, cumpriu escrupulosamente o plano de feitura previamente delineado e isso só foi possível, ao que tudo indica, graças à parceria entre o Infante e Frei João Verba, seu confessor e companheiro de viagem<sup>110</sup>. Adelino Calado crê que a finalização da redacção datará de finais de 1428, ou inícios de 1429, aquando do regresso do Infante da viagem que fez pela Europa entre 1418 e 1429. Contando que o seu texto original estaria em cadernos e que por isso era necessário copiá-lo e decorar o manuscrito que depois seria ofertado a D. Duarte, o trabalho de adorno entraria também pela década de 30 onde se lhe pode suspeitar o acabamento definitivo. Porém não ultrapassará o fim do reinado de D. Duarte, declarada que era a urgência na entrega da obra prometida por D. Pedro ao irmão, e porque o listado da livreria de D. Duarte contido no seu *Livro dos Conselhos*, datável entre 1423 e 1437-38<sup>111</sup> revela que o monarca à data do seu assentamento já possuía o *Livro da Virtuosa Benfeitoria*. Certamente não seria o tomo que estava em cadernos, por todo o apreço e cerimonial que é sabido ter existido entre os dois irmãos.

Duas cópias do século XV são hoje conhecidas. O manuscrito de Viseu será a cópia oferecida a D. Duarte. A dedução é suportada pelo facto de a obra ostentar uma rica

---

<sup>109</sup> Aires do Nascimento, Manuscritos e textos dos Príncipes de Avis: o Leal Conselheiro e outros manuscritos. (...), in Eds. Martha E. Scheffer & António Cortijo Ocaña, *Medieval and Renaissance Spain and Portugal*. (...), Tamesis, Woodbridge, London, 2006.

<sup>110</sup> Referimo-nos à viagem que realizou ao Médio Oriente e à Europa entre os anos de 1418 e 1428 (Oliveira Martins, *Os Filhos de D. João I*, Guimarães Editores, Lisboa, 1958). Frei João Verba e D. Pedro eram muito chegados. Contactavam diariamente o que explica a bem sucedida comunicação de ideias, de tal modo que é difícil aos autores contemporâneos distinguirem uma participação da outra. No livro D. Pedro faz referência à preciosa ajuda do seu confessor. Transcreve Adelino Calado (2000): O livro foi escrito *per entender meu e vontade, e do lecençado que compôs e fez delle a mayor parte* (p. XXVIII); *a obra foy feyta per minha devisa e per meu acordo* (p. XXVIII).

<sup>111</sup> O *Livro dos Conselhos* de D. Duarte materializa-se hoje no Manuscrito da Livreria número 1928 da Torre do Tombo, que se suspeita do punho do rei. Este era um *livro de bolso* que acompanhava sempre o monarca, conforme diz Rui de Pina, e portanto seria um livro de apontamentos que era utilizado por D. Duarte para apontar todos os assuntos que durante o tempo que assumiu funções governativas, lhe suscitaram interesse de nota. É conhecido também como Livro da Cartuxa por ter sido doado no século XVI, por D. Teotónio de Bragança, arcebispo da diocese de Évora, ao mosteiro cartuxo dessa localidade. O *Livro dos Conselhos* é uma compilação de documentos de vários géneros, reunidos por D. Duarte, por isso não se poderá atribuir um autor único. Recompilou várias primeiras versões de textos seus no *Leal Conselheiro* (João José Alves Dias, *O Livro dos Conselhos de D. Duarte*, Imprensa Universitária, Editorial Estampa, 1982). Segundo João José Alves Dias terá sido escrito entre 1423 e 1437-38, não se apresentando os registos nele contidos por ordem cronológica. Adelino Calado considera-o datável entre 1433 e 1438 e afirma que de acordo com a inscrição: *Estes são os liuros que tinha el rey dom duarte*, a lista da livreria do rei tenha sido feita após a sua morte. Por ser um livro de bolso onde o rei assentava várias matérias nomeadamente diversas questões da governação e até a organização do paço não acreditamos que todo o registo da livreria tivesse sido feito só após a morte do monarca. Talvez o título tenha sido colocado depois. Posto isto, assumimos a datação de João José Alves Dias.

decoração e encadernação, pela divisa de D. Duarte presente na capital que abre a epígrafe da dedicatória, e pelas emendas muito parecidas às que se encontram no *Leal Conselheiro*. Defendem esta posição Adelino Calado, Luís Afonso Ferreira e F. M. Esteves Pereira<sup>112</sup>. Segundo os autores a falta de correcção final denuncia a intenção de oferta, uma vez que as emendas ao interferirem com a apresentação final, terão feito com que o ordenador optasse por não comprometer o fausto da ornamentação, em desfavor da precisão do texto. O manuscrito de Madrid inclui no mesmo volume o *Livro dos Ofícios*, que por seu turno fixará temporalmente a sua realização entre 1433 e 1438 e cujo texto está incompleto. O códice de Madrid é aquele que além dos elementos fitomórficos possui representações figurativas. Tem a divisa do Infante D. Pedro e demonstra cuidado no processo de correcção e tal-qualmente na magnífica decoração que apresenta. Indicam estas evidências um menos apertado prazo de finalização.

Os dois códices foram copiados por pessoas diferentes conforme induz a disparidade da letra. Comenta Calado que poderão ter sido copiados quase em simultâneo, de um original comum, por copistas diferentes, hipótese suportada aliás pela homogenia das iniciais iluminadas.

Logo poderemos deduzir que após a morte de D. Duarte, teria D. Pedro reunido num único manual a sua cópia da *Virtuosa Benfeitoria* e a sua tradução do *De Officiis*, de Cícero, provavelmente a tempo de um acabamento mais demorado da primeira, que das duas é a única iluminada.

Retiremos das aferições do Professor Aires do Nascimento, resultantes da relação estabelecida entre os manuscritos alcobacenses do século XV e o *Leal Conselheiro*, a *Virtuosa Benfeitoria* de Madrid, a *Crónica de Espanha de 1344* de Paris e a *Crónica dos feitos da Guiné*, apenas as verificações concernentes aos últimos deixando de lado os códices de Alcobaça.

Declara Nascimento<sup>113</sup> que a *Crónica dos Feitos da Guiné* se identifica com o conjunto analisado nomeadamente ao nível das iniciais decoradas, sobretudo com as

---

<sup>112</sup> Adelino de Almeida Calado, *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, Universidade de Coimbra, 1994; Luís Afonso Ferreira, *Algumas considerações à volta dos manuscritos do “Livro de Virtuosa Bemfeytura”*, Sep. Biblos, 25 Coimbra Ed., Coimbra, 1950 e Francisco Maria Esteves Pereira., *Livro da Montaria, feito por D. João I, rei de Portugal, publicado por ordem da Academia das Ciências de Lisboa*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1918.

<sup>113</sup> Diz o autor que a *Crónica Geral de Espanha de 1344* da BNF foi uma encomenda do Infante D. Pedro para oferecer ao filho, Condestável D. Pedro, acto revelador da grande estima pela obra. Aires do Nascimento, *Manuscritos e textos dos Príncipes de Avis: o Leal Conselheiro e outros manuscritos*. (...). in *Eds. Martha E. Scheffer & António Cortijo Ocaña, Medieval and Renaissance Spain and Portugal*. (...), Tamesis, Woodbridge, London, 2006.

filigranadas do manuscrito de Madrid, do *Livro da Virtuosa Benfeitoria*. Anuncia igualmente algumas parecenças estéticas com o manuscrito do *Leal Conselheiro*. Confirmamos nós, também pela nossa parte que na realidade existe a dita paridade, no que diz respeito às iniciais decoradas a cores e a ouro e as de filigrana, das obras referenciadas. Nomeia ainda o professor similitude ornamental entre a *Crónica Geral de Espanha de 1344*, da BNF, e a *Virtuosa Benfeitoria* de Madrid. Aires do Nascimento apadrinha a ideia de que foram todos estes códices produzidos na corte do Infante D. Pedro. Acredita pois, numa data mais tardia para o término do *Leal Conselheiro*, já na regência do Infante.

A *Crónica de Portugal de 1419* foi começada em Julho desse ano, e constituiu o suporte informativo primaz do cronicado régio dos séculos XV e XVI. Consta como a primeira actividade historiográfica de D. Duarte, quando a mandou extrair do texto da segunda redacção da *Crónica Geral de Espanha de 1344*.

O M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344* copiado e refundido nas primeiras décadas de Quatrocentos<sup>114</sup>, a mando de D. Duarte, ou de seu pai D. João I, irrompe como resposta para as questões de continuidade régia e de afirmação identitária que se levantavam com a instauração da nova dinastia.

No *Livro dos Conselhos de D. Duarte* começado em 1423 e terminado perto da morte do monarca, aparece na lista da livraria do rei, uma *Coronica de Espanha*, uma *Coronica de Portugal* e uma *Coronica despanha em cadernos*. A partir do ano de 23 já existia na livraria do futuro rei a *Crónica de Portugal de 1419* e uma *crónica de Espanha em cadernos*, que para Cintra foi o texto a partir do qual se obteve a *Crónica de Portugal* e o M.S.A. 1 da *Crónica de Espanha de 1344*<sup>115</sup>. Estariam estas duas crónicas já terminadas, texto e decoração, aquando do seu registo no livro? Sabe-se que a *Virtuosa Benfeitoria* de Viseu já lá estava e o *Livro dos Ofícios* também. Não se sabe a data exacta do catálogo, nem se foi escrito todo na mesma altura ou se foi sendo acrescentado. O que se sabe com certeza é que no limite máximo de 1438 tinha D. Duarte o *Livro dos Ofícios* e o *Livro da Virtuosa Benfeitoria* de Viseu, ao que tudo leva a crer já iluminado. E o manuscrito da Academia das Ciências, da *Crónica de 1344* que lá é visto já estaria também decorado?

---

<sup>114</sup> A data não é consensual. Ver Isabel Barros Dias propõe as últimas duas décadas do século XIV. Ver Isabel de Barros Dias, *Metamorfoses de Babel. A Historiografia Ibérica (Sécs. XIII-XIV): Construções e Estratégias Textuais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003, pp. 103-108.

<sup>115</sup> Luís F. Lindley Cintra, *Crónica Geral de Espanha de 1344, edição crítica do texto português*, vol. I, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2009, p. CDXCVIII.

A iluminura dos códices em análise suscita a seguinte ordenação cronológica<sup>116</sup>: M.S.A. 1 da *Crónica de Espanha de 1344*, *Leal Conselheiro* e *Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sela*, *Livro da Virtuosa Benfeitoria* de Madrid e *Livro da Virtuosa Benfeitoria* de Viseu. Se considerarmos o *Livro da Virtuosa Benfeitoria* já iluminado e entregue a D. Duarte durante o seu reinado, pelas suas características estéticas não se adivinha plausível que tenha sido ornado antes, pelo menos do M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344* e do *Leal Conselheiro* e *Livro da Ensinança*. É verdade que a terminação repentina do *Leal Conselheiro* poderá guiar o raciocínio no sentido de considerarmos possível a execução da ornamentação já durante a regência de D. Pedro. É em certa medida provável admitindo também como mais tardio o manuscrito de Madrid da *Virtuosa Benfeitoria*, mais afastado do referencial artístico que consideramos ter sido o M.S.A. 1 da *Crónica de 1344* e mais chegado ao tipo de desempenho que observamos na *Virtuosa Benfeitoria* de Viseu e que liga os dois à corrente ganto-brugense. Isto significa que poderiam com efeito estar sem decoração à época da morte de D. Duarte o *Leal Conselheiro* e *Livro da Ensinança* e a *Virtuosa Benfeitoria* do Infante. O *Livro da Virtuosa Benfeitoria* de Viseu, o de D. Duarte, continua a ser um entrave à aceitação desta tese, pois tecnicamente não poderá ser anterior nem aos textos da autoria de D. Duarte, e muito menos ao M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Por outro lado será improvável que o *Leal Conselheiro* e *Livro da Ensinança* tivesse ficado sem iluminura muito além da morte de D. Duarte uma vez que o propósito original era a oferta à rainha D. Leonor. Se como afiança Piel o terá concluído nos últimos anos ou mesmo meses de vida é possível que não o tenha conseguido ver totalmente acabado. No entanto a terminação a ter transposto o seu falecimento não seria muito mais demorada porque naturalmente D. Pedro sabendo da vontade do rei em presentear a rainha com o manuscrito não consentiria grandes delongas na conclusão.

Seria a *Virtuosa Benfeitoria* de Viseu, a obra ofertada por D. Pedro a D. Duarte, um códice sem adorno até 1438? Teria D. Pedro encetado uma verdadeira operação de iluminação dos manuscritos seus e deixados pelo irmão após o seu passamento? A falta de correcção no manuscrito de Viseu demonstra pressa e não comprometimento da beleza do manuscrito em favor da correcção textual. No caso de ter ficado por iluminar até à regência de D. Pedro, por que não apresentaria o mesmo cuidado correctivo, do manuscrito de Madrid?

O que na realidade aparenta caracterizar o conjunto literário é a forte carga afectiva associada a cada códice destinado a um familiar ou à partilha de temáticas muito caras aos autores. Desta perspectiva entendemos a falta de correcção da *Virtuosa Benfeitoria* de Viseu e

---

<sup>116</sup> Em conciliação com as conclusões do primeiro ponto: *Correlação artística*.

do *Leal Conselheiro* e *Livro da Ensinança*. Seria seguramente muito importante, principalmente neste último caso que o único exemplar da compilação permanecesse autêntico, escrito pelo punho do rei, conforme este prometera à mulher. Só assim se compreende que tenha sido terminado repentinamente e não deixado a ultimar por um qualquer escriba mediante orientações do monarca.

Infelizmente os dados disponíveis, não sendo poucos, ainda não permitem respostas contundentes. A dedução que emana da exclusiva observação artística das obras conduz a um cenário que não encaixa com os pressupostos históricos estabelecidos. A ornamentação do *Livro da Virtuosa Benfeitoria* regalado a D. Duarte está à frente, em termos de volumetria, trabalho de luz e sombra, relativamente à do M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344* e ao *Leal Conselheiro* e à do *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança*. Contrariando toda a lógica histórico-factual, foi por alguma razão iluminado só após a morte de D. Duarte, ou então foi notavelmente decorado por alguém com uma habilidade técnica evoluída.

Atentemos agora para dois manuscritos que colocámos igualmente a cotejo pelas semelhanças estéticas que patenteiam em relação aos restantes, mas que têm datas de execução seguramente posteriores à morte do regente D. Pedro (†1449). A redacção da *Crónica dos feitos da Guiné* foi findada em 1453 e posteriormente copiada (por João Gonçalves) e iluminada. Datará o labor ornamental de finais de 50 ou da década de 60 de Quatrocentos. O tipo de iniciais decoradas a cores e a ouro e as outras filigranadas, a azul e vermelho, fazem prova duma continuidade num estilo de iluminar que conheceu o seu apogeu no século XIV e que vemos presente em todas as obras do agrupamento investigado. A manutenção do gosto ou o optar por um trabalho mais rápido e fácil ao arrepio dos avanços técnicos que na altura já se operavam ocasionaram uma díspar e intrigante iluminura. Os ornatos mais elementares e que estão em maioria entram em contradição com o aperfeiçoado esforço artístico da polémica imagem do Infante D. Henrique, e mesmo da inicial do prólogo que se diferencia em rigor e engenho. No interior acaba por ser equivalente à colectânea em apreciação, e em especial às letras capitais coloridas e douradas do *Leal Conselheiro* e àquelas filigranadas também do *portugais 5*, da BNF, da *Crónica de 1344* de Paris e da *Virtuosa Benfeitoria* de Madrid.

Outro manuscrito mais tardio, é o da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, da BNF cuja conclusão rondará o final da década de 50 e os primeiros anos da década de 60 do século XV. Segundo o breve apontamento histórico da descrição do códice na BNF, o mesmo teria sido



uma encomenda do Condestável D. Pedro para integrar a sua biblioteca particular<sup>117</sup>. Diz-se ainda que no inventário dos bens do Condestável a obra surge em 52º lugar e datada do ano de 1466, ano da morte do seu encomendante. Atribuem, no entanto, o intervalo entre 1454 e 1463 para a sua realização. A estar correcta a tentativa de datação podemos assumir que a decoração teria sido elaborada durante os anos 60 da décima quinta centúria. Apesar disso notamos que a inicial figurada e a flora que em moldura rodeia o texto do fólio do prólogo recuperam o estilo de pintura do M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344* (em particular do modelo 3), pois naturalmente terá sido esta uma das redacções de que se serviu o copista. Não poderíamos deixar de referir ainda outra parecença flagrante entre a mão do rei da inicial do fólio do prólogo do *portugais* 9 e as mãos de dedos juntos do modelo 2, do M.S.A. 1 da *Crónica de 1344*, assim como, à primeira vista, os condizentes ramos finos que envolvem a vegetação maior.

### Considerações finais

Como remate a esta explanação e respeitando o seu intento principal, declaramos que entre 1423 e 1438 já estava o M.S.A. 1, da *Crónica Geral de Espanha de 1344* redigido. Não podemos comprovar se iluminado ou não, mas o estado diferenciado como aparece no *Livro dos Conselhos*, comparativamente a outra crónica com o mesmo nome, mas *em cadernos*, indicia que nessa condição primária já não estaria. Na medida em que a sua decoração se aproxima grandemente da do *Leal Conselheiro* e do *Livro da Enseñança de bem cavalgar toda sela* dir-se-ia que ambas tendem a coincidir no tempo, talvez apenas com um curto intervalo entre o começo da iluminação da *Crónica Geral de Espanha de 1344* e o do *Leal Conselheiro*, por esta ordem. Apostamos inclusive num tipo de ligação que tem na *Crónica de 1344* a fonte inspiradora de um formulário decorativo que não se pretendia tão abundante, no caso do *Leal Conselheiro* e *Livro da Enseñança*. De modo análogo teria servido a *Crónica de 1344*, justamente pela multiplicidade temática que a distingue, como fonte de inspiração para outros códices que saídos do círculo régio careciam de luz prestigiante. Calculamos que a sua redacção tenha decorrido entre as duas primeiras décadas do século XV<sup>118</sup> e que, portanto, estaria concluída entre a década de vinte e de trinta. Em suma, na nossa opinião a feitura da iluminura andarà em torno dos anos 30 de 1400 e o princípio de quarenta (processo que

---

<sup>117</sup> Diferentemente do que defende o Professor Aires do Nascimento (ver nota de rodapé 110).

<sup>118</sup> Coincidindo com a extracção da *Crónica de Portugal de 1419* sabendo nós que o(s) copista(s) não redigiu (ram) a parte destinada à história dos reis de Portugal no texto do M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Luís F. Lindley Cintra, *Crónica Geral de Espanha de 1344, edição crítica do texto português*, vol. I, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2009, p. DI.

seguramente foi mais demorado do que o dos restantes, mas que tal como eles não deixa suspeitar qualquer descontinuidade no labor artístico), agora balizada pelas ponderações sobrevindas do paralelo estabelecido essencialmente com o *portugais 5*, do *Leal Conselheiro* e o *Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sela* cuja decoração não terá data de término posterior ao decénio de 40.

A comunicação que sobrevém no seio criador destas obras poderá patrocinar, de facto, a ideia de um centro régio de produção literária, minimamente constante na sua constituição, durante o intervalo temporal que medeia a realização dos escritos considerados e que se estenderá pelo reinado de D. Afonso V. Logo admitimos uma influência recíproca motivada pela coexistência dos códices num mesmo espaço e pelo livre acesso às criações precedentes, num meio onde participaram mais do que uma vez os mesmos escribas e iluminadores.

## 7. CONCLUSÃO

O estudo que acabámos de encerrar consistiu na primeira abordagem à intimidade da iluminura do M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344* pelos domínios da técnica e do estilo ou melhor, dos estilos deste surpreendente conjunto iluminado. Começámos com uma observação superficial para perceber o que à primeira vista era inteligível dentro do mundo de diversidade e riqueza ornamental do manuscrito. E na realidade foi logo aí possível identificar algumas particularidades que definimos como ponto de partida e que o minucioso exame posterior iria certificar ou rejeitar. Reconhecemos prontamente três maneiras diferentes de pintar que nos mostravam uma enorme variedade de programas decorativos. A princípio cada iluminura parecia não se repetir, salvo o caso do rotineiro repertório do submodelo 3A, que ainda assim nunca se deixou preso à estampagem de motivos iguais e vagueava livremente com as suas folhas pelas margens e dentro das vinhetas das iniciais, originando uma multidão de letras capitais vegetalistas, todas elas distintas.

Reparámos que o quarteto de estilos se nos apresentava solenemente nos primeiros quatro cadernos do códice e com a designação dada por essa ordem ficaram conhecidos: no caderno 1 o modelo 1, no caderno 2 o modelo 2, no caderno 3 o modelo 3 e no caderno 4 o submodelo 3A cuja denominação se diferencia das restantes por ser um prolongamento do modelo 3, procedente da mesma mão, mas com um formulário ornamental específico que não se confunde com o do terceiro modelo.

Naquela altura foi impossível descortinar a dissimulação do modelo 2 que como mais tarde viemos a decifrar, a partir de certa altura substituiu o modelo 1 em decorações mais imaginativas, aprimoradas e elaboradas, cujo exemplo primacial é o das iluminuras cénicas de página inteira que em determinado momento passam também a ter a sua assinatura. Mas este entendimento mais profundo só foi conquistado após uma cuidada análise à globalidade da iluminura do manuscrito. Sabida que era a grande quantidade de pintura sobre a qual tínhamos de trabalhar dividimo-la por classes e começámos um longo caminho de avaliação individual e comparativa dentro e fora de cada grupo. Deste modo lográmos o intento principal a que nos propusemos de início: estar em condições de atestar quais os estilos presentes, quantas mãos seriam responsáveis por eles e quais as singularidades e generalidades existentes. Anatomizámos desenho, cor e pintura. Isto significa que cada componente da iluminura foi atentamente examinada e colocada a cotejo entre os seus pares e dissemelhantes. De maneira a suportar o mais solidamente possível a nossa tese que a cada novo passo se vinha confirmando atendemos ainda para outros detalhes que à parte do debuxo principal guardavam em si elementos com potencial para pôr em causa ou corroborar

definitivamente o que apadrinhávamos. Por essa razão e cumprindo igual molde de investigação, estudámos os acabamentos marginais da decoração e das letras caligrafadas, as vinhetas das iniciais, os desenhos inacabados, abandonados e arrependimentos, o douramento e particularizámos as questões do delineamento, pintura e cor. Pudemos então dizer que estávamos na posse de relevantes novidades sobre a iluminura do M.S.A. 1 e a partir delas retirar as devidas inferências que comportam a verdadeira contribuição desta dissertação para o entendimento artístico da ornamentação do códex da Academia das Ciências. Deixamos aqui o resumo dessas aquisições. Atestámos a existência dos três modelos de execução pelas tantas características distintivas que exibem, apercebemo-nos de que cada qual tinha sua mão, compreendemos a troca de influências que entre si teve lugar, e que como está claro não terá tido origem exclusiva naquela acção conjunta. Para além disso indicia ter ocorrido de formas diversas entre subgrupos dentro do grupo. Determinámos a ordem das manifestações de cada modelo, as combinações entre eles e a presumível lógica por detrás dessa organização.

Detentores deste conhecimento pusemo-lo noutro campo de confronto ensaiando a comprovação da segunda hipótese que arrogámos originalmente: a existência duma oficina de corte onde se compilavam e decoravam os textos produzidos pelos reis e príncipes da moderna dinastia de Avis donde nasceu entre outros, o M.S.A. 1 da *Crónica de 1344*. Reunimos todas as obras iluminadas originárias da corte dos dois primeiros reinados de Avis num intervalo temporal que compreendeu o princípio do século XV e o seu terceiro quartel. Inesperadamente tínhamos à nossa frente uma série de padrões decorativos insistentemente usados de manuscrito em manuscrito e até sinais contundentes da presença de duas das mãos que nomeámos para o M.S.A. 1, em outros códices do agregado eleito. Para nosso regozijo ergueram-se aos nossos olhos evidências com as quais nem ideámos à partida. No entanto o contentamento não esconde as limitações destas averiguações. Se por um lado promovem um estudo ao qual pretendemos dar continuidade criam também certos constrangimentos às deduções finais. O facto é que a observação no local não foi exequível pelo que a iluminura da grande maioria das obras em estudo foi percepcionada somente através de fotografias constantes noutras publicações. Mas mesmo para aquelas de que conseguimos a visualização esta esteve longe das condições ideais salvo talvez os casos do manuscrito do *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sela* da BNF e da cópia de cerca de 1460 da *Crónica Geral de Espanha de 1344* da mesma biblioteca. A digitalização que a dita livraria parisiense fez destes dois manuscritos tem uma qualidade óptima consentindo até a ampliação de alta resolução. Merece portanto uma agradecida menção. Outra congratulação, e esta especial, deixamos à instituição depositária do códice centro da presente exposição, a Academia das Ciências de Lisboa que se mostrou sempre disponível para facilitar a consulta

quando o avanço da investigação assim o exigia. O difícil acesso às obras foi, na realidade o maior obstáculo à realização deste projecto, ou pelo menos à extracção de conclusões consistentes. De qualquer modo julgamos tê-las alcançado com as naturais margens de erro que foram sendo a seu tempo indicadas.

No que se refere ao agrupamento de manuscritos em apreciação buscámos ainda o estreitamento do intervalo temporal no qual fixar o fabrico da iluminura do M.S.A. 1 associando a informação até então armazenada e aquela emanada de autores que estudaram o texto e os eventos históricos a ele ligados. Deliberámos o intervalo que vai do começo da década de trinta até meados da década de quarenta do século XV.

Outra dificuldade de monta com que nos debatemos foi o tempo que em situações como esta corre sempre contra nós. Do plano de trabalho traçado vários pontos ficaram por concretizar, talvez por ter sido demasiado ambicioso. Mencionámo-los na abertura a esta explanação. Ficarão eventualmente englobados no prosseguimento ao actual estudo pelo qual nos aventuraremos de futuro.

Cremos em todo o caso ter colaborado para estabelecer o ponto de situação relativamente a esta extraordinária obra iluminada, como para lhe acrescentar informação de valia que venha a ser aproveitada por todos aqueles que queiram percorrer a imprevisível senda pelo universo fabuloso do códice de inícios de Quatrocentos, da *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Pela nossa parte estamos conscientes de que apenas demos o impulso inicial para a indagação de tantas e tantas questões que ficam ainda à espera de resposta.

## 8. BIBLIOGRAFIA

### Revisão da Literatura

AAVV, *História e antologia da literatura portuguesa, séculos XII-XIV, A prosa medieval II*, Fundação Calouste Gulbenkian – Serviço de Bibliotecas e Apoio a Literatura, Série HALP, nº 4, 1997, pp. 20-21.

AMADO, Teresa, As imagens e o Texto Manuscrito Iluminado da Crónica Geral de Espanha 1344, in *ARIANE, revue d'études littéraires françaises*, nº 16, Lisboa, 1999-2000.

ANTUNES, Miguel Telles, *Livro de Horas da Condessa de Bertandos. Conocimiento zoológico antes e después de los Descubrimientos. Comparación iconográfica de los códices de la Academia de las Ciências de Lisboa: Crónica Geral de Espanha de 1344 (Siglo XV) y Livro de Horas da Condessa de Bertandos (Siglo XVI)*, Traducción e transcripción por António García Masegosa, Xuntansa Editorial S.A., A Coruña.

CARVALHO, António Nunes de, *Historia Geral de Hespanha. Composta em castelhano por El-Rey de Leão e Castella D.Affonso, O Sábio, trasladada em portuguez por El-Rey D. Dinis (...) copiada fielmente do original que se guarda na Biblioteca Imperial de Pariz pelo Conselheiro Antonio Nunes Carvalho (...)*, Imp. Litteraria, Coimbra, 1863.

CATALÁN Menéndez Pidal, Diego, *De Afonso X al Conde de Barcelos: cuatro estudios sobre el nacimiento de la histografía romance en Castilla y Portugal*, Gredos, Madrid, 1962.

CATALÁN Menéndez Pidal, Diego, *Crónica de 1344, que ordenó el Conde de Barcelos, Don Pedro Alfonso, edición crítica del texto español (...) preparada por Diego Catalán y Maia Soledad de Andrés*, Gredos, Madrid, 1970.

CATALÁN Menéndez Pidal, Diego, *Crónica General de España de 1344, preparada por Diego Catalán y Maria Soledad Andrés*, Gredos, Madrid, 1971.

CINTRA, Luís Filipe Lindley, *Crónica Geral de Espanha de 1344: edição crítica do texto português*, 2ª edição, vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2009.

DIAS, Isabel de Barros, *Metamorfoses de Babel. A Historiografia Ibérica (Sécs. XIII-XIV): Construções e Estratégias Textuais*, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Lisboa, 2003.

DIAS, Isabel de Barros, Cronística afonsina modelada em português: um caso de recepção activa, in *Hispania. Revista Espanhola de Historia*, Vol. LXVII, nº 227, septiembre-diciembre, 2007.

ESTEVES, Elisa Nunes, *A Crónica Geral de Espanha de 1344: Estudo estético-literário*, Pendor, 1994.

ESTEVES, Elisa Nunes, *Crónica Geral de Espanha de 1344*, in *Biblos – Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, Editorial Verbo, Lisboa, 1995.

ESTEVES, Elisa Nunes, *Narrativas da Crónica Geral de Espanha de 1344 (Antologia)*, Veja, Lisboa, 1998.

FIGUEIREDO, Albano António Cabral, *A crónica medieval portuguesa: génese e evolução de um género (Sécs. XIV-XV). A dimensão estética e a expressividade literária*, Dissertação de Doutoramento em Letras, Faculdade de Letras de Coimbra, 2005.

FIGUEIREDO, Fernando Manuel Alves Martins de, *O maravilhoso na Crónica Geral de Espanha de 1344: tipologia e implicações narratológicas*, Tese de mestrado em Literatura Portuguesa apresentada ao Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995.

FOURNIER, António, *A primeira parte da Crónica Geral de Espanha de 1344: o texto e sua construção*, Tese de mestrado em Literatura Portuguesa Medieval apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, 1996.

GARCÍA, Jose Manuel, O culto da memória: as crónicas portuguesas iluminadas, in SIMÕES, Manuel G.; CASTRO, Ivo; CORREIA, João David Pinto (org.), *Memória dos afectos – Homenagem da Cultura Portuguesa a Giuseppe Tavani*, Edições Colibri, Lisboa, 2001.

KRUS, Luís, Crónica Geral de Espanha 1344, in *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa* (dir. G. Lanciani e G. Tavani), Lisboa, Editorial Caminho, 1993.

LANCIANI, G. e TAVANI, G. (dir.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Editorial Caminho, Lisboa, 1993.

MENÉNDEZ Pidal, Ramón, *Crónicas generales de España: catalogo de la real biblioteca*, Real Biblioteca, Madrid, 1898.

MIRANDA, Sílvia, *Crónica Geral de Espanha de 1344. Descrição codicológica*, trabalho académico não publicado apresentado no seminário Tópicos de paleografia I, do mestrado em Crítica Textual, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, ano lectivo 2011/2012, consultado na biblioteca da ACL.

NEVES, Leonor Curado, MADUREIRA, Margarida e AMADO, Teresa (coord.), *Ética cavaleiresca e gigantismo. Particularidades da imagem de Hércules na Crónica de 1344 como ponto de partida para uma reflexão sobre as ‘três Matérias’* in *Matéria de Bretanha em Portugal*, Colibri, Lisboa, 2002, pp. 205-214.

PANDIELLO Fernández, María, *Estudio iconográfico de algunas representaciones en la Crónica Geral de Espanha de 1344. (Academia das Ciências, M.S.A. 1)*, Dissertação de mestrado em História da Arte Medieval, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Agosto, 2012.

PEIXEIRO, Horácio Augusto, *Imagem e Tempo: Representações do poder na Crónica Geral de Espanha*, in *Revista de História da Arte*, nº 7, 2009, pp. 152-177.

REI, António José da Silva Botas, *O louvor da Hispânia na cultura letrada peninsular medieval – das suas origens discursivas ao apartado geográfico da Crónica de 1344*, Dissertação de doutoramento em História Cultural e das Mentalidades Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2007.

SOUSA, Luís Correia de, MIRANDA, M<sup>a</sup> Adelaide, *Representação do corpo na Crónica Geral de Espanha*, in *Jorge Creso, Estudos em Homenagem*, Ed. 100 LUZ, Lisboa, 2009.



TORRE, Elisa Maria Gomes da, *Ars e Utilitas: A narrativa breve na Crónica Geral de Espanha de 1344*, Tese de mestrado apresentada à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 1993.

TORRE, Elisa Maria Gomes da, *A consciência literária da Crónica Geral de Espanha de 1344*, Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro – Época Medieval, 2003.

TOSCANO, Ana María da Costa e GODSLAND, Shelley (org.), Uso pragmático do topos da rainha má na segunda redacção da Crónica de 1344 in *Mulheres Más. Percepção e Representações da Mulher Transgressora no Mundo Luso-Hispânico*, vol. I, Universidade Fernando Pessoa, Porto, 2004, pp. 123-140.

## Iluminura em Portugal

ALARCÃO, Miguel; MIRANDA, M<sup>a</sup> Adelaide; KRUS, Luís (coord.), *Animalia: presença e representações*, Edições Colibri, Lisboa, 2000.

AMARAL, Maria Emília dos Santos e Silva, *Ensaio sobre a evolução da miniatura na Europa Ocidental: notas sobre a miniatura em Portugal*, Tese de licenciatura em Ciências Históricas e Filosóficas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 1947.

BRANDÃO, Elvira (coord.), SILVA, Nuno Vassallo ... [et al.], *Ourivesaria e Iluminura, século XIV ao século XX*, Museu de São Roque, imp., Lisboa, 1998.

BRANDÃO, João Aranda, *A Codificação da Figura Humana no Apocalipse do Lorrvão: imagem como linguagem*, Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2002.

BUESCO, Ana Isabel ; MIRANDA, M<sup>a</sup> Adelaide ; SOUSA, João Silva de, *O corpo e o gesto na civilização medieval*, Edições Colibri, Lisboa, 2002.

GARCIA, José Manuel, Poder, história e exotismo na iluminura portuguesa quinhentista, in *Oceanos*, nº 26, Abril-Junho, 1996, pp. 25-48.

GONÇALVES, Iria, *Imagens do mundo medieval*, Livros Horizonte, Lisboa, 1988.

LOVILLO, José Guerrero, *Las cantigas: estudio arqueológico de sus miniaturas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1949.

MATTOSO, José, O imaginário da iluminura medieval, Separata de *A iluminura em Portugal: identidade e influências*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1999.

MATTOSO, José, *Poderes invisíveis, o imaginário medieval*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2001.

MENDONÇA, Manuela, A iluminura nos arquivos nacionais; conservação e comunicação, in *Oceanos*, nº 26, Abril-Junho, 1996, pp. 83-88.

MIRANDA, Maria Adelaide, *A iluminura de Santa Cruz no Tempo de Santo António*, Edições Inapa, Lisboa, 1996.

MIRANDA, Maria Adelaide, *A iluminura em Alcobaça e Claraval: aproximações estéticas*, in *Estudos de Arte e História*, Vega, Lisboa, 1995.

MIRANDA, Maria Adelaide, *A iluminura no Portugal medieval*, Câmara Municipal, INATEL, ADDAC, Coimbra, 2001.

MIRANDA, Maria Adelaide, *A iluminura românica em Portugal*, Separata de *A iluminura em Portugal: identidade e influências*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1999.

MIRANDA, Maria Adelaide, *A iluminura românica em Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça: subsídios para o estudo da iluminura em Portugal*, [Texto policopiado], Tese de doutoramento em História da Arte Medieval, Universidade Nova de Lisboa, 1996.

MIRANDA, Maria Adelaide, *A inicial iluminada românica nos manuscritos alcobacenses*, 198-.

MIRANDA, Maria Adelaide, *Do texto para as margens: o sagrado e o profano na iluminura medieval*, in *Margens e confluências*, nº 2, Julho, Guimarães, 2001.

MIRANDA, Maria Adelaide, *Um olhar sobre a iluminura em Portugal*, Separata de *A iluminura em Portugal: identidade e influências*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1999.

NASCIMENTO, Aires Augusto, *Livro e leituras em ambiente alcobacense*, in *IX Centenário do nascimento de S. Bernardo – Encontros de Alcobaça e Simpósio de Lisboa – Actas*, Braga, 1991, pp. 147-166.

NASCIMENTO, Aires Augusto, *Livros e claustro no século XIII em Portugal: O inventário da Livraria de S. Vicente de Fora em Lisboa*, Didaskalia, 1985.

NASCIMENTO, Aires, *O mito de Hércules: Etimologia e recuperação no tempo antigo na historiografia medieval hispânica*, in *Humanitas*, Volume XLVII.

NASCIMENTO, Aires Augusto, O scriptorium medieval, instituição matriz do livro ocidental, Separata de *A iluminura em Portugal: identidade e influências*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1999.

OLIVEIRA, Fernando, *O vestuário português ao tempo da expansão Sécs. XV e XVI*, Ministério da Educação e Cultura, Lisboa, 1993.

PEIXEIRO, Horácio A., A iluminura em Alcobaça nos séculos XIV e XV, in *IX Centenário do nascimento de S. Bernardo – Encontros de Alcobaça e Simpósio de Lisboa*, Actas, Braga, 1991, pp. 181-194.

PEIXEIRO, Horácio Augusto, A iluminura portuguesa nos séculos XIV e XV, Separata de *A iluminura em Portugal: identidade e influências*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1999.

PEIXEIRO, Horácio Augusto, A iluminura portuguesa dos séculos XIV a XVI, in LUACES, Joaquín Yarza (ed.), *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Medievalia, nº 1, Ed. Nausicaa, Múrcia, 2007.

PEIXEIRO, Horácio Augusto, *Missais iluminados dos séculos XIV-XV [Texto policopiado]: contribuição para o estudo da iluminura em Portugal*, Tese de mestrado em História da Arte, Departamento de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa, 1986.

PEIXEIRO, Horácio A., Um missal cisterciense iluminado (Alc. 26) e as representações da Virgem e de S. Bernardo, in *IX Centenário do nascimento de S. Bernardo – Encontros de Alcobaça e Simpósio de Lisboa – Actas*, Braga, 1991, pp. 195-218.

RIBEIRO, Teresa, *O bestiário na iluminura dos manuscritos românicos em Portugal* [Texto policopiado], orient. Maria Adelaide Miranda, Tese de mestrado em História da Arte Medieval, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2006.

SMEYERS, Maurice, Iluminuras flamengas executadas para Portugal (1400-1530), Separata da *Revista de Ciências Históricas*, n. 12, Universidade portugalense, Porto, 1997.

SILVA, José Custódio Vieira da, A iluminura medieval: algumas reflexões, Separata de *A iluminura em Portugal: identidade e influências*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1999.

TOMÉ, Ana Cristina dos Santos Lemos, *Um novo olhar sobre o livro de horas de D. Duarte*; orient. Maria Adelaide Miranda, Tese de mestrado em História da Arte Medieval, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2009.

VIDAL, Frederico Gavazzo Perry, *A iluminura ao serviço da heráldica e da genealogia, especialmente em Portugal: fantasia de conferência*, Coimbra Editora, Coimbra, 1944.

## Catálogos / Inventários

AAVV, *Catálogo dos preciosos manuscritos da bibliotheca dos Marquezes de Castello Melhor*, Typ. Universal, Lisboa, 1878.

AAVV, *Catálogo da importante e copiosa biblioteca dos Marquezes de Castello Melhor: cujos livros serão vendidos em hasta pública, tendo a venda começo o mais brevemente possível*, Typographia Editora Mattos Moreira, Lisboa, 1878.

ALBUQUERQUE, Martim de (perf. e org.), GUERREIRO, Inácio, *A iluminura em Portugal: catálogo da exposição inaugural do Arquivo Nacional da Torre do Tombo*, Fundação Cidade de Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Figueirinhas, Porto, 1990.

ALBUQUERQUE, Martim de, *A Torre do Tombo e os seus Tesouros*, Edições Inapa, Lisboa, 1990.

AMOS, Thomas L., BLACK, Jonathan, *The Fundo Alcobaça of the Biblioteca Nacional*, 3 vols., Hill Monastic Manuscripts Library, Collegeville, Minnesota, 1988-90.

AN/TT – Arquivos Nacionais, *Torre do Tombo, Cronicões, Crónicas e Cronistas na Torre do Tombo: Guia da Exposição*, Lisboa, 1993.

AZEVEDO, Pedro A. d'; BAIÃO, António, *O Archivo da Torre do Tombo. Sua história, corpos que o compõem e organização*, Lisboa, 1950.

BARATA, Paulo J. S., *Catálogo da Colecção de Códices (COD. 851 - 1500)*, Colecção de Códices, Biblioteca Nacional, Lisboa, 2001.

CEPEDA, Isabel Vilares, FERREIRA, Teresa A. S. Duarte (coord. científica e técnica), *Inventário dos Códices Iluminados Até 1500 / Inventário do Património Cultural Móvel Lisboa*, 2 vols., Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Secretaria de Estado da Cultura, 1994-2001.

CEPEDA, Isabel Vilar, SANTO, Arnaldo Espírito (selecção e catalogação), *Literatura hispânica da Idade Média na Biblioteca Nacional: catálogo da exposição realizada por ocasião do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Direcção dos Serviços de Investigação e Actividades Culturais da Biblioteca Nacional (org.), Cosmos, Biblioteca Nacional, 1991.

CINTRA, Maria Adelaide Valle, *Bibliografia de Textos Medievais Portugueses*, Publicações do Centro de Estudos Filológicos, Lisboa, 1960.

CORREIA, Francisco, *Inventário da colecção dos manuscritos iluminados da Biblioteca Nacional*, Ministério da Educação e Cultura, Lisboa, 1986.

FERREIRA, Carlos Alberto, Iluminuras, aguarelas, ornatos e desenhos à pena dos manuscritos da Biblioteca da Ajuda, Biblioteca da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1948.

FERREIRA, Teresa A. S. Duarte - *Catálogo da Colecção de Códices (COD. 12888 - 13292), compilação*, Fundo de Manuscritos, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1999.

FERREIRA, Teresa A. S. Duarte, Guia das Colecções de Manuscritos da Divisão dos Reservados, Separata da *Revista da Biblioteca Nacional*, S. 2, vol. 3 (1), Biblioteca Nacional, Lisboa, 1988.

MATOS, Joaquim António de, *Catalogo dos manuscriptos da bibliotheca publica eborensis*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1870.

MENDES, Maria Valentina C. A. Sul (coord.), D'ALVARENGA, João Pedro (textos) ... [et al.], *Tesouros da Biblioteca Nacional*, Edições Inapa, Lisboa, 1992.

MONIZ, José António, *Inventário [da] secção XIII: manuscriptos*, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1896.

NASCIMENTO, Aires Augusto (coord. científica e textos introd.)... [et al.], *A imagem do tempo: livros manuscritos ocidentais*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2000.

NASCIMENTO, Aires Augusto, *Índices do Inventário dos códices de Alcobaça*, Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, 1979.

NASCIMENTO, Aires Augusto (coord.) e MERINHOS, José Francisco, *Catálogo dos códices da livraria de mão do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra na Biblioteca Pública e Municipal do Porto*, Biblioteca Pública do Porto, Porto, 1997.

NASCIMENTO, Aires Augusto, MIRANDA, Maria Adelaide (coord.), REIS, Carlos (apresent.) ... [et al.], *A iluminura em Portugal: identidade e influências (do séc. X ao XVI): catálogo da exposição*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1999.

PEREIRA, Gabriel, *Livros preciosos: notícias de três códices com iluminuras entradas recentemente na Biblioteca Nacional de Lisboa*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1910.

SERRA, José Corrêa da (comp.), *Collecção de livros inéditos da história portugueza dos reinados de D. João I, D. Duarte, D. Afonso V, D. João II, publicados de ordem da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, Ofic. da Academia Real das Sciencias, 1790.

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, *Catálogo de Manuscritos (Códices 3051 a 3160)*, Coimbra, 1971.

*Bibliotecas e arquivos de Portugal: Boletim dos Serviços das Bibliotecas e Arquivos da Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes*, 3 vols., Direcção-Geral dos Assuntos Culturais, Direcção Geral do Património Cultural, Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, Lisboa, 1969-79.

Biblioteca Nacional de Portugal, *Historiografia portuguesa dos séculos XIV a XVIII: Guia da exposição bibliográfica*, Lisboa, 1976.

Biblioteca Nacional de Lisboa, *Inventário dos códices alcobacenses*, Lisboa, 1930.

Biblioteca Nacional de Portugal, *Inventário dos Códices Alcobacenses*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1930-78.



Biblioteca Pública Municipal do Porto, *Catalogo da Bibliotheca Publica Municipal do Porto*, Porto, 1880.

*Index Codicum Bibliothecae Alcobatiae*, Lisboa, 1775.

*Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, I-VIII, Madrid, 1953-1965.

## Enquadramento histórico

AAVV, *A introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica: actas do simpósio (...)*, Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, Epartur, 1981.

ABARRE, Albert, *História do Livro*, trad. Alberto Júlio Silva, Livros Horizonte, Lisboa, 2005.

ALMEIDA, M. Lopes de, *Colecção Tesouros da Literatura e da História*, edição: Obras dos Príncipes de Avis, Lello & Irmãos, Porto, 1981.

ALMEIDA, M. Lopes de, *Crónicas de D. Sancho, D. Afonso II, D. Sancho II, D. Afonso III*, Lello & Irmão, 1977.

ÁLVAREZ, Eloísa, e LOURENÇO, António Apolinário (co-autor), *História da literatura espanhola*, Asa, Porto, 1994.

AN/TT – Arquivos Nacionais, *Torre do Tombo, Da história ao documento, do documento à história*, Lisboa, 1995.

ARRIGHI, Paul, *História da literatura italiana*, trad. José Terra, Europa-América, Lisboa, 1959.

BALARD, M., GENET, J., ROUCHE, M., *A Idade Média no Ocidente – dos bárbaros ao Renascimento*, trad. Fernanda Branco, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1994.

BARREIRA, João, *Arte Portuguesa*, Excelsior, Lisboa.

BARRETO, Luís Filipe, *Descobrimentos e renascimento: formas de ser e pensar nos séculos XV e XVI*, Secretaria de Estado da Cultura, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1983.

BASTO, A. de Magalhães, *A Crónica de 1419 e a historiografia medieval peninsular*, Porto, 1957.

BLOCH, Marc, *La société féodale: la formation des liens de dépendance*, Albin Michel, Paris, 1939.

BRAGA, Teófilo, *História da Universidade de Coimbra nas suas relações com a instrução pública portuguesa*, Tomo I, secção: Livraria do Rei D. Duarte.

BUESCO, Maria Leonor Carvalhão, *Literatura portuguesa medieval*, Universidade Aberta, Lisboa, 1990.

CALADO, Adelino de Almeida, *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, Universidade de Coimbra, 1994.

CALADO, Adelino de Almeida, *Corte Enperial, edição interpretativa*, Universidade de Aveiro, 2000.

CAMILLE, Michael, *Images dans les marges. Aux limites de l'art medieval*. Paris, 1997.

CAMPOS, Agostinho de, Alvorecer da prosa literária sob o signo de Aviz, in *História Portuguesa Ilustrada*, vol. 1, Aillaud e Bertrand, Lisboa, 1929.

CARVALHO, Joaquim de, *Estudos da cultura portuguesa de século XV*, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1949.

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie, *La passion du livre au moyen âge*, Éditions Ouest-France, Renne, France, 2003.

CEREJEIRA, Manuel Gonçalves, *O Renascimento em Portugal*, Coimbra Editora, 1974.

CHAVES, M., *Formas de pensamento em Portugal no século XV – Esboço de análise a partir de representações de paisagem nas fontes literárias*, Livros Horizonte, Lisboa.

COELHO, M. e HOMEM, A. (coord.), *Portugal em definição de fronteiras. Do Condado Portucalense à crise do século XIV*, Editorial Presença, Lisboa, 1986.

CUNHA, Mafalda Soares da, *Linhagem, parentesco e poder: a Casa de Bragança (1384-1483)*, Fundação da Casa de Bragança, Lisboa, 1990.

DAHL, Svend, *Histoire du livre: de l'antiquité à nos jours*, 2<sup>a</sup> ed. revista e comentada, Éditions Poinat, Paris, 1960.

DESWARTE, Sylvie, *Les enluminures de la Leitura Nova. 1504-1552. Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'humanisme*, Fundação Calouste de Gulbenkian, Centro de Cultura Português, Paris, 1977.

DIAS, Aida Fernanda, D. Duarte e a lição dos livros à luz do Leal Conselheiro, Separata da *Revista Beira Alta*, vol. 1, nº 4, Câmara Municipal de Viseu, 1991.

DIAS, Pedro, A crónica iluminada de D. João I da Biblioteca Nacional de Madrid, in *Oceanos*, nº 26, Abril-Junho, Lisboa, 1996.

DUBY, Georges e ARIÈS, Philippe (dir.), *História da vida privada*, 2 vols., Lisboa, 1990.

FERNANDES, A. de Almeida, *Acção das linhagens no repovoamento e na fundação da nacionalidade*, Porto, 1960.

GAMA, José, *A filosofia da cultura portuguesa no Leal Conselheiro de D. Duarte*, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1995.

GAMEIRO, Odília Filomena Aves, *A construção das memórias nobiliárquicas medievais: o passado da linhagem dos senhores de Sousa*, Sociedade Histórica da Independência de Portugal, Lisboa, 2000.

GARCÍA DE CORTÁZAR, J. (coord.), *La época del gótico en la cultura española (c. 1220-c. 1486)*, Espasa Calpe, Madrid, 1994.

GIRARD, Alberto Alexandre, *Ordenações de El-Rei D. Duarte: manuscrito da primeira metade do século XV pertencente a S. M. El-Rei o senhor D. Carlos I*, Typ. da Academia, 1905.

GODINHO, Helder (coord.), *Em torno a Idade Média*, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

GOMES, Saúl António, Um breve olhar sobre o humanismo português de quatrocentos, Separata do livro *Derivas*, 2006.

GROLIER, Eric de, *Histoire du Livre*, Presses Universitaires de France, Paris, 1954.

GUENÉE, Bernard, *L'Occident aux XIV.e et XV.e siècles : les états*, 1<sup>er</sup> éd., Presses Universitaires de France, Paris, 1971.

HERCULANO, Alexandre, Novelas de Cavalaria Portuguesa, in *Revista Panorama*, vol. 4, Lisboa, 1840.

KÖHLER, E., *Aventure chevaleresque – Idéal et réalité dans le roman courtois*, Gallimard, Paris, 1984.

KRUS, Luís, *A concepção nobiliárquica do espaço ibérico (1280-1380)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1994.

KRUS, Luís, Escrita e poder: as inquirições de Afonso III, in *Estudos Medievais*, Centro de Estudos Humanísticos, nº 1, Secretaria de Estado da Cultura, Porto, 1981.

KRUS, Luís (dir.), O discurso sobre o passado na legitimação do senhorialismo português dos finais do século XIII, in *Passado, memória e poder na sociedade medieval portuguesa: estudos*, Patrimónia Histórica, Redondo, 1994.

LAPA, Rodrigues, *D. Duarte e os prosadores da Casa de Aviz*, edição dos Textos Literários, Lisboa, 1940.

LAPA, Manuel Rodrigues, *Lições de literatura portuguesa – época medieval*, Centro de Estudos Filológicos, Lisboa, 1934.

LE GOFF, J., *A civilização do Ocidente medieval*, 2 vols., Editorial Estampa, Lisboa, 1983.

LE GOFF, J., *O imaginário medieval*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994.

LE GOFF, J., *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval*, Editorial Estampa, Lisboa, 1980.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *Subsídios para um dicionário bio-bibliográfico dos calígrafos portugueses*, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, 1923.

LOPES, Ó. e SARAIVA, António José, *História da Literatura Portuguesa*, 9ª ed., Porto Editora, Porto, 1976.

MACEDO, Joaquim da Costa de, *Memória sobre os conhecimentos de língua e literatura grega que houve em Portugal até ao fim do reinado de El-Rei D. Duarte*, Typ. da Academia, 1854.

MARQUES, A. H. de Oliveira, *A sociedade medieval portuguesa: aspectos da vida quotidiana*, Lisboa, Ed. Esfera dos Livros, 2010.

MARQUES, A. H. de Oliveira, *Livro dos Conselhos de D. Duarte*, Editorial Estampa, Lisboa, 1982.

MARQUES, A. H. de Oliveira, *Portugal na crise dos séculos XIV e XV*, Lisboa, Nova História de Portugal, dir. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques, vol. IV, Editorial Presença, 1987.

MARTELO, David, *A dinastia de Avis e a construção da união ibérica*, Edições Sílabo, Lisboa.

MARTINI, Fritz, *História da literatura alemã. História ilustrada das grandes literaturas*, trad., prefácio e notas de Manuela Pinto dos Santos, Estúdios Cor, Lisboa, 1961.

MARTINS, Diamantino, *Ecos da vida portuguesa do século XV*, in *Brotéria*, vol. 28, Lisboa, 1939.

MARTINS, Mário, *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*, Brotéria, Lisboa, 1975.

MARTINS, Mário, *Estudos de cultura medieval*, 3 vols., Editorial Verbo vol. I, Brotéria vols. II e III, Lisboa, 1969, 1980, 1983.

MARTINS, Mário, *Estudos de literatura medieval*, Livraria Cruz, Braga, 1956.

MARTINS, Mário, *Guia Geral das Horas d' El-Rei D. Duarte*, Brotéria, Lisboa, 1971.

MARTINS, José V. de Pina, *Sobre o conceito de humanismo e alguns aspectos histórico-doutrinários da cultura renascentista*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1970.

MARTINS, Oliveira, *Os Filhos de D. João I*, Guimarães Editores, Lisboa, 1958.

MARTINS, Rui Cunha, *Património, parentesco e poder: o Mosteiro de Semide do século XII ao século XV*, Escher, Lisboa, 1992.

MATOS, Manuel Cadafaz de, D. Duarte rei filósofo, a sua livraria e os interesses de um humanismo pré-renascentista, Separata da *Revista Beira Alta*, vol. 1, nº 4, Câmara Municipal de Viseu, 1991.

MATTOSO, José, A monarquia feudal – 1096-1324 in *História de Portugal*, vol. 2, Círculo de Leitores, Lisboa, 1993, pp. 11-309.

MATTOSO, José, *A nobreza medieval portuguesa: a família e o poder*, 2ª edição revista, Editorial Estampa, Lisboa, 1987.

MATTOSO, José, *Fragmentos de uma composição medieval*, Editorial Estampa, Lisboa, 1993.

MATTOSO, José, *Identificação de um país: ensaio sobre as origens de Portugal (1096-1325)*, I – *Oposição*, 5ª edição, Editorial Estampa, 1995.

MATTOSO, José, *Naquele Tempo*, Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2009.

MATTOSO, José, (selecção, introdução e comentários), *Narrativas dos Livros de Linhagens*, INCM, 1983.

MATTOSO, José, (dir.), *O Reino dos Mortos na Idade Média Peninsular*, Edições João Sá da Costa, Lisboa, 1996.

MATTOSO, José, Portugal medieval – novas interpretações, in *A literatura genealógica e a cultura da nobreza em Portugal (s. XIII-XIV)*, INCM, 1992.

MATTOSO, José e PIEL, Joseph, *Portugaliae Monumenta Historica*, 1º vol., Academia das Ciências de Lisboa, Lisboa, 1980.

MORAIS, Francisco de, Da miniatura medieval e sua relação com os códices miniaturados da Biblioteca da Universidade de Coimbra, Separata da *Biblos*, Coimbra, 1929.

MOREIRA, Rafael e RODRIGUES, Ana Duarte (coord.), *Tratados de Arte em Portugal*, Scribe, Lisboa, 2011.

MORENO, Humberto Baquero, *Itinerários de El-Rei D. Duarte (1433-1438)*, Academia Portuguesa de História, 1976.

MOURA, Carlos Manuel da Silva, *A linhagem de D. Pedro de Meneses: percursos e estratégias de poder político, social e senhorial (séculos XIV e XV)*, Dissertação de Mestrado em História Medieval, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Faculdade Nova de Lisboa, Lisboa, 2005.

NASCIMENTO, Aires do, *Manuscritos e textos dos Príncipes de Avis: o Leal Conselheiro e outros manuscritos. (...)*, in Eds. Martha E. Scheffer & António Cortijo Ocaña, *Medieval and Renaissance Spain and Portugal. (...)*, Tamesis, Woodbridge, London, 2006.

OSÓRIO, Jorge A., *Humanismo português na época dos descobrimentos – Actas Congresso Internacional*, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1993.



PEIXEIRO, Horácio Augusto, *Missais iluminados dos séculos XIV e XV: contribuição para um estudo da iluminura em Portugal*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Dissertação de Mestrado, Lisboa, 1986.

PIEL, Joseph, *Leal Conselheiro*, edição crítica e anotada, Bertrand, Lisboa, 1942.

PIEL, Joseph, *Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sela*, edição crítica e anotada, Bertrand, Lisboa, 1942.

PIEL, Joseph, *Livro dos Ofícios (...)*, edição crítica e anotada, Acta Universitatis Conimbrigensis, Atlântida, Coimbra, 1948.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, *História da literatura portuguesa*, vol. I – séculos XII a XV, Edições Quadrante, Coimbra, 1947.

PIMPÃO, Álvaro da Costa, *La introducción del humanismo en Portugal*, C. Bermejo, Madrid, 1954.

PINHO, Sebastião Tavares de, *Humanismo em Portugal*, Estudos I, INCM, Lisboa, 2006.

PIZARRO, José Augusto, *Linhagens medievais portuguesas: genealogias e estratégias (1279-1325)*, vol. 2, Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família, Universidade Moderna, Porto, 1999.

PLINVAL, Georges de, *História da literatura francesa*, trad. Ilídia Ribeiro Portela, Edição revista e actualizada por Edmond Richer, Presença, Lisboa, 1982.

PONTES, J. M. da Cruz, *Estudo para uma edição crítica do Livro da Corte Emperial*, Instituto de Estudos Filosóficos da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1957.

RAMALHO, Américo da Costa, *Estudos sobre a época do Renascimento*, Fundação Calouste Gulbenkian, D.L. 1997.

ROSSI, L., *A literatura novelística na Idade Média portuguesa*, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1979.

SAMPAIO, Albano Forjaz, *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, 1º vol., Bertrand, Lisboa, 1929-1942.

SANDERS, Andrew, *História da Literatura Inglesa*, trad. Jaime Araújo, Verbo, Lisboa, 2005.

SANTOS, Reynaldo dos, Les principaux manuscrits à peintures conservées au Portugal in *Bulletin de la Société Française de reproductions de manuscrits à peintre*, 14ème année, 1932.

SANTOS, Reynaldo dos, *Oito séculos de arte portuguesa: história e espírito*, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1950.

SARAIVA, António José, *A cultura em Portugal: teoria e história, Primeira época: a formação*, vol. II, Gradiva, 1991.

SARAIVA, António José, *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*, 3ª ed., Gradiva, Lisboa, 1993.

SARAIVA, António José, *O Humanismo em Portugal*, Jornal do Fôro, Lisboa, 1956.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *A historiografia portuguesa: doutrina e crítica*, I e II vols., Verbo, Lisboa, 1972.

SILVA, Inocêncio Francisco, Memória acerca da biblioteca de El-Rei D. Duarte, in *Revista Panorama*, vol. XI, Lisboa, 1854.

SOARES, Torquato de Sousa, *A historiografia portuguesa do século XV*, 1977.

SOUSA, António Caetano de, Memória dos livros de uso del Rey D. Duarte, a qual está no dito livro antigo da Livraria da Cartuxa de Évora, in *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Tomo I, Lisboa, 1739.

SOUSA, A. D. de Castro e, *Resumo histórico da vida (...) Infante D. Pedro (...)*, Lisboa, 1843.

SOUSA, Bernardo Vasconcelos e, *Os Pimentéis: percursos de uma linhagem da nobreza medieval portuguesa (Séculos XIII-XIV)*, INCM, 2000.

SPINA, Segismundo, Formas, estilo e temas da literatura medieval (Tentativa de sistematização dos valores literários da Baixa Idade Média), Separata da *Revista de História Literária de Portugal*, ano II, vol. II, Coimbra Editora, Coimbra, 1965.

TAROUCÁ, Carlos da Silva, *Crónica dos sete reis de Portugal*, 2ª ed., Academia Portuguesa de História, 3 vols., 2009.

VAN TIEGHEM, Philippe, *História da literatura francesa. História ilustrada das grandes literaturas*, trad., prefácio e notas de Jacinto do Prado Coelho, Estúdios Cor, Lisboa, 1956.

VASCONCELOS, Faria de, *Contribuição para o estudo da psicologia d' El-Rei D. Duarte*, Tip. Pôrto Médico, 1937.

VASCONCELOS, J. Leite, *Formas verbais arcaicas no Leal Conselheiro de El-Rei D. Duarte*, K. B. Hof und Universitätsbuchdruckerei von Junge & Sohn, 1906.

VASCONCELOS, Luís Fernando Palhares de, *Os Chancinhos: A corte e a igreja na estruturação da linhagem*, Dissertação de Mestrado em História da Idade Média, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2007.

VIEIRA, Afonso Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Aillaud e Bertrand, 1929.

VILHENA, Maria Conceição (org.), *Literatura francesa medieval: bibliografia e textos complementares*, Universidade Aberta, Lisboa, 1990.

VITERBO, Sousa, *A Cultura intelectual de D. Afonso V*, Typ.-Calçada do Cabra, 1904.

VITERBO, Sousa, *Calígrafos e Iluminadores portugueses: ensaio histórico-bibliográfico*, Lisboa, 1916.

XAVIER, Alberto, *O romance: alguns aspectos da sua evolução na literatura europeia*, Editora Livraria Ferin, Lisboa.

Seminario Menéndez Pidal, *Romanceiro e historiografia medieval: dos campos de la literatura cultivados en el Seminario Menéndez Pidal*, Fundación Ramón Areces, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1989.

*Nos Confins da Idade Média: arte portuguesa, séculos XII-XV*, Instituto Português de Museus, Lisboa, 1992.

## **9. ANEXOS**

### **9.1. Índice de anexos**

Anexo 1 – Árvore genealógica dos manuscritos da Crónica Geral de Espanha de 1344	191
Anexo 2 – Capa do catálogo de manuscritos e anúncios de jornal	192
Anexo 3 – Contagem dos fólhos iluminados por caderno	194
Anexo 4 – Imagens da segmentação e descrição das técnicas e dos estilos dos conjuntos iluminados	198
Anexo 5 – Imagens das matérias complementares	447
Anexo 6 – Tabela da definição, caracterização e do estado de conservação das cores	572
Anexo 7 – Tabela da inventariação dos modelos presentes em cada caderno	605
Anexo 8 – Nota dos elementos que se repetem nos três primeiros modelos	616
Anexo 9 – Imagens da confrontação entre a iluminura do M.S.A. 1 da Crónica de 1344 e de outras obras aviseses	618

## Anexo 1

### *Árvore genealógica dos manuscritos da Crónica Geral de Espanha de 1344*

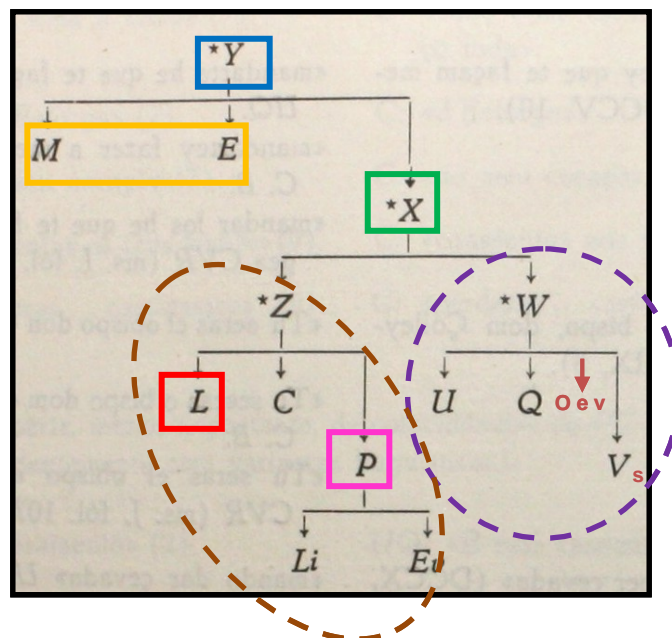


Fig. 1 – Esquema da genealogia dos manuscritos da *Crónica Geral de Espanha de 1344* retirada de *Crónica Geral de Espanha 1344*, Lindley Cintra, 1951, p. DXL.

#### **Legenda:**

- Original português da primeira redacção.
- Cópias castelhanas da primeira redacção.
- Original português da segunda redacção.
- Manuscrito da Academia das Ciências, cópia quatrocentista da segunda redacção.
- Manuscrito da Biblioteca Nacional de Paris, cópia quatrocentista da segunda redacção.
- Cópias portuguesas da segunda redacção.
- Cópias castelhanas da segunda redacção.
- Manuscritos perdidos.
- Manuscritos castelhanos descobertos por Diego Catalán.

*Capa do catálogo de manuscritos e anúncios de jornal*

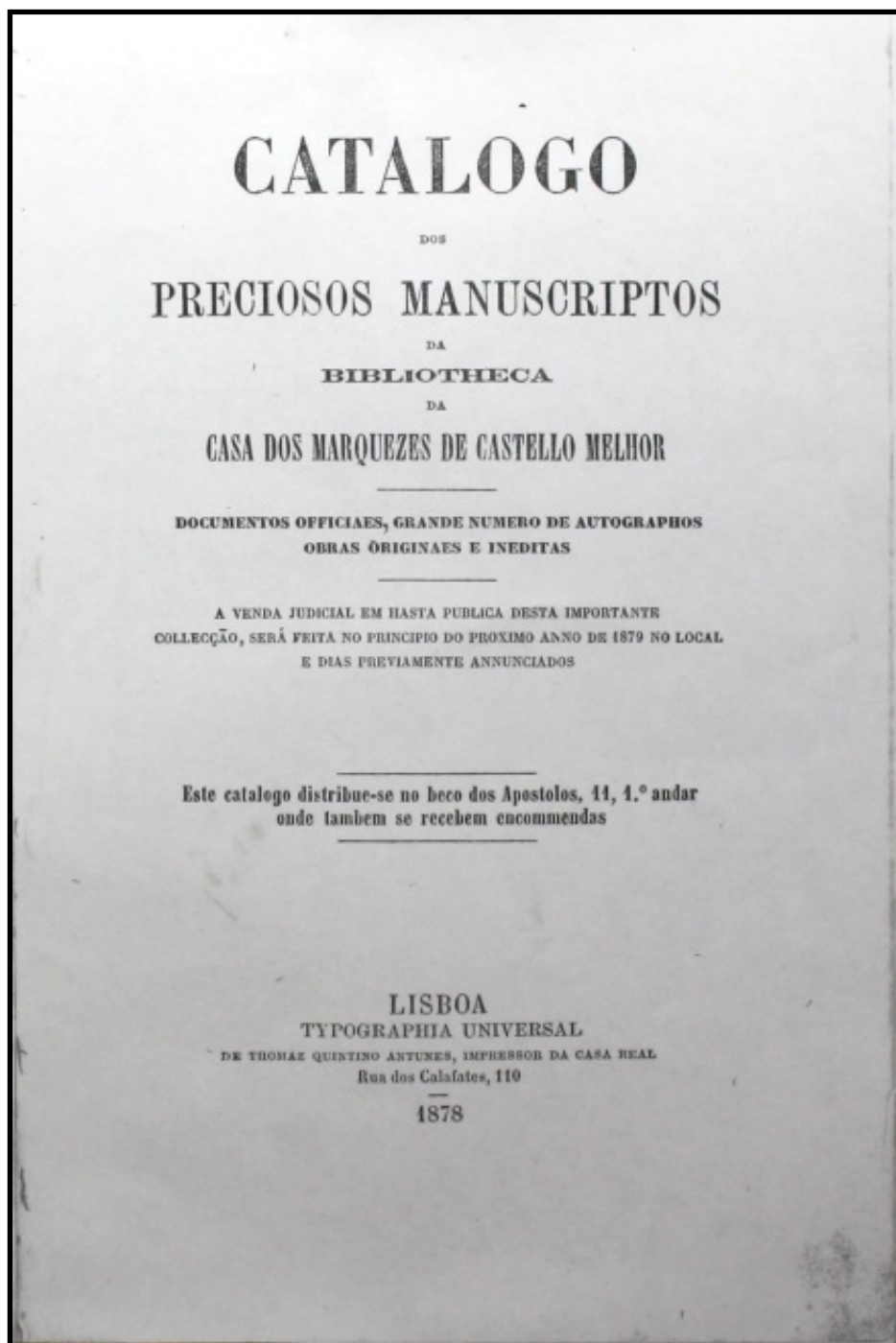


Fig. 1: Capa do *Catálogo dos preciosos manuscritos (...)*, Typographia Universal, 1878.

**Leilão de livros  
e manuscritos**

66 **N**O DIA 1 de março, ao meio dia, começará o leilão da bibliotheca do fallecido marquez de Castello Melhor e seguirá nas quartas feiras e sabbados.

O leilão começará pelos manuscritos, que pôdem ser examinados durante o mez de fevereiro, ás terças e quintas feiras e aos sabbados, desde as 11 horas ás 2, no escriptorio da rua Occidental do Passeio, 5, onde tambem se distribuem os catalogos dos livros.

Fig. 2: Anúncio do jornal, de 28 de Janeiro de 1879.

**Leilão da bibliotheca do Marquez de Castello Melhor**

85 **N**A quinta feira, 12 do corrente, começará o leilão dos livros, seguindo em todas as quartas feiras e sabbados.

E no proximo sabbado, 15 do corrente, serão tambem vendidos, com grande abatimento, os manuscritos que ainda restam.

Fig. 3: Anúncio do jornal, de 09 de Março de 1879.



### Anexo 3

#### ***Contagem dos fólhos iluminados por caderno***

1º caderno – 1r, 2r, 2v, 3v, 4v, 5v, 6v, 7v, 8r, 9r, 10v = 11 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

2º caderno – 11v, 12r, 12v, 13r, 13v, 14r, 15r, 16r, 16v, 17r, 17v, 18r, 18v, 19r, 19v, 20r, 20v = 17 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

3º caderno – 21r, 21v, 22r, 22v, 23r, 23v, 24r, 24v, 25r, 25v, 26r, 27r, 27v, 28r, 28v, 29v, 30r = 17 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

4º caderno – 31r, 31v, 32v, 33v, 34r, 34v, 36r, 36v, 37r, 37v, 38r, 38v, 39r, 39v, 40r, 40v = 16 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

5º caderno – 41r, 41v, 42r, 42v, 43r, 43v, 44r, 44v, 45r, 45v, 46r, 46v, 47r, 48r, 48v, 49r, 49v, 50r, 50v = 19 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

6º caderno – 51r, 51v, 52r, 52v, 53r, 53v, 54r, 54v, 55v, 56r, 56v, 57r, 58r, 58v, 59r, 60r, 60v = 17 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

7º caderno – 61r, 62r, 62v, 63v, 64r, 64v, 65r, 65v, 66r, 66v, 67r, 67v, 68r, 68v, 69r, 70r, 70v = 17 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

8º caderno – 71r, 72r, 72v, 73r, 73v, 74v, 75r, 75v, 76v, 77r, 77v, 78r, 78v, 79r, 80r, 80v = 16 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

9º caderno – 81r, 82r, 82v, 83r, 83v, 84v, 85r, 85v, 86r, 86v, 87r, 87v, 88r, 88v, 90r, 90v = 16 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

10º caderno – 91r, 91v, 92r, 93bis, 93bisv, 93v, 94r, 94v, 95v, 96r, 97r, 97v, 98r, 98v, 99r, 99v = 16 faces de fólhos iluminadas em 9 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

11º caderno – 100r, 100v, 101r, 101v, 102r, 102v, 103r, 103v, 104v, 105v, 106r, 106v, 107r, 107v, 108r, 108v, 109r, 109v = 18 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

12º caderno – 110r, 110v, 111r, 111v, 112r, 112v, 113r, 113v, 114r, 114v, 115r, 115v, 116r, 116v, 117r, 117v, 118r, 118v, 119v = 19 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

13º caderno – 120r, 120v, 121r, 121v, 122r, 122v, 123v, 127r, 127v, 128r, 128v, 129r, 129v = 13 faces de fólhos iluminadas em 7 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

14º caderno – 130r, 131r, 131v, 132r, 132v, 133r, 134r, 134v, 135r, 135v, 136v, 137r, 137v, 138r, 138v, 139r = 16 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

15º caderno – 140v, 141v, 142v, 143v, 144v, 145r, 145v, 147r, 149v = 9 faces de fólhos iluminadas em 8 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

16º caderno – 150v, 152r, 154v, 155r, 155v, 156r, 156v, 157r, 157v, 158r, 158v, 159r, 159v = 13 faces de fólhos iluminadas em 8 fólhos num caderno de 10 fólhos.

17º caderno – 160r, 160v, 161v, 162r, 164r, 164v, 165r, 165v, 166v, 167r, 167v, 168r, 168v, 169r, 169v, 170r, 170v = 17 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 11 fólhos.

18º caderno – 171r, 171v, 172v, 173r, 173v, 174r, 175r, 175v, 176v, 177v, 178r, 179r, 179v, 180r = 14 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

19º caderno – 182r, 184v, 185v, 186r, 186v, 187r, 187bis, 187vbis, 188r, 188v, 189r, 189v = 12 faces de fólhos iluminadas em 8 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

20º caderno – 190r, 190v, 191r, 191bis, 191bisv, 192r, 192v, 193r, 193v, 194v, 195r, 195v = 12 faces de fólhos iluminadas em 7 fólhos iluminados num caderno de 7 ou 8 fólhos.

21º caderno – 197v, 198v, 199r, 199v, 200r, 201r, 201v, 202v, 203r, 203v, 204r, 204v, 205r, 206r, 206v = 15 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 ou 11 fólhos.

22º caderno – 207r, 207v, 208r, 208v, 209r, 210r, 210v, 211r, 211v, 212r, 212v, 213r, 213v, 214r, 214v, 215r, 215v, 216r, 216v = 19 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

23º caderno – 217r, 218r, 218v, 219r, 219v, 220r, 220v, 221r, 221v, 222r, 222v, 223r, 223v, 224r, 224v, 225r, 225v, 226v = 18 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

24º caderno – 227r, 227v, 228r, 228v, 229r, 229v, 230r, 230v, 231r, 231v, 232r, 232v, 233r, 233v, 234r, 234v, 235r, 235v, 236r, 236v = 20 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

25º caderno – 237r, 237v, 238r, 238v, 239r, 239v, 240r, 241r, 241v, 242r, 242v, 243r, 244r, 244v, 245r, 245v, 246r, 246v = 18 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

26º caderno – 247r, 247v, 248r, 248v, 249r, 250v, 251v, 252r, 253r, 253v, 254r, 254v, 255r, 255v, 256r, 256v = 16 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

27º caderno – 257r, 257v, 258v, 259r, 259v, 260r, 260v, 261r, 261v, 262r, 262v, 263r, 263v, 264r, 264v, 265r = 16 faces de fólhos iluminadas em 9 fólhos iluminados num caderno de 9 fólhos.

28º caderno – 266r, 266v, 267r, 267v, 268r, 268v, 269r, 270r, 270v, 271r, 271v, 272r, 272v, 273r, 274r, 274v, 275v = 17 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

29º caderno – 276v, 277r, 277v, 278r, 278v, 279r, 279v, 280r, 280v, 281r, 281v, 282r, 283r, 283v, 284r, 284v, 285r, 285v = 18 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

30º caderno – 286r, 286v, 287r, 287v, 288r, 288v, 289r, 290r, 291r, 291v, 292r, 292v, 293r, 293v, 294r, 294v, 295v = 17 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

31º caderno – 296r, 296v, 297r, 297v, 299r, 301v, 302r, 302v, 303v, 304r, 304v, 305r, 305v = 13 faces de fólhos iluminadas em 8 fólhos iluminados num caderno de 9 fólhos.

32º caderno – 306v, 307r, 307v, 308r, 308v, 309r, 309v, 310r, 310v, 311r, 311v, 312r, 312v, 313r, 313v, 314r, 314v, 315r, 315v = 19 faces de fólhos iluminadas em 10 fólhos iluminados num caderno de 10 fólhos.

33º caderno – 316r, 316v, 317v, 318r, 318v, 319r, 319v, 320r, 320v, 321r, 321v, 323r = 12 faces de fólhos iluminadas em 7 fólhos iluminados num caderno de 7 fólhos.

Anexo 6 (neste anexo as figuras seguem a numeração geral do subcapítulo *Matérias Complementares* e reportam ao anexo de imagens correspondente).

***Tabela da definição, caracterização e estado de conservação das cores***

		<b>CORES</b>	<b>ESTADO CONSERVAÇÃO</b>	<b>OBSERVAÇÕES</b>
<b>1º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 1R</b>	Vermelho, azul, laranja, ocre, verde, rosa, cinzento, branco e preto.	Desgaste, desbotamento, apagamento e escamação generalizados <sup>119</sup> .	Existirá uma mescla de azul e vermelho nas rochas escarpadas que ladeiam o leito do rio que corre pela margem exterior (Fig. 94). Neste fólio 1r as carnações, pelo desgaste a que as iluminuras estiveram sujeitas revelam que a mistura de pigmentos utilizada inclui o verde, facto que em princípio só notaremos para o modelo 1 (Fig. 95).
	<b>FÓLIO 2R</b>	Azul, verde, rosa, laranja, vermelho, ocre, branco e preto.	Escamação, desbotamento e desgaste.	O delineamento das figuras a ocre está a tinta castanha (Fig. 96 e 97). O azul, aqui e por todo o códice é a cor que mostra menor resistência aos agentes erosivos (Fig. 98 e 99).
	<b>FÓLIO 2V</b>	Azul, verde, ocre, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação, desbotamento e desgaste.	Azul, verde e ocre combinados no arranjo vegetal. Mais uma vez está patente a fragilidade do azul que compromete em quase toda a pintura a estabilidade da combinação cromática (Fig. 100).
	<b>FÓLIO 3V</b>	Azul, verde, rosa, castanho, branco e preto.	Escamação, apagamento, desgaste e desbotamento.	O verde concilia zonas de luz umas vezes a branco, outras a ocre (Fig. 101). O ocre também é usado nas áreas mais claras dos corpos dos macacos.
	<b>FÓLIO 4V</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Desbotamento e escamação.	
	<b>FÓLIO 5V</b>	Azul, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação, desgaste no azul dos vasos e desbotamento.	O sombreado da inicial arquitectural resulta em tons violeta pela mistura de rosa e azul utilizado também para escurecer certas zonas da letra capital (Fig. 102). Quiçá verde e ocre na erva dos vasos.
	<b>FÓLIO 6V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação, algum desgaste do azul e apagamento.	O preto é muito aplicado em flores mais pequenas, como as do interior das letras capitais ou as dos vasos de plantas.
	<b>FÓLIO 7V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco	Desgaste do azul, escamação,	

<sup>119</sup> Consideramos o conceito de apagamento diferente do de desgaste. Ao primeiro associamos a reacção química de dissolução da têmpera em água que conduziu ao total ou parcial sumiço da pintura e/ou a sua transferência para outro fólio. Ao segundo ligamos a acção mecânica de outros agentes que causou o abrasamento da superfície e a sequente consumição da película cromática. O apagamento poderá ou não culminar em desbotamento.

		e preto.	desbotamento.	
	<b>FÓLIO 8R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre, branco e preto.	Desgaste, escamação, desbotamento.	Vermelho alaranjado.
	<b>FÓLIO 9R</b>	Azul, verde, vermelho, laranja, rosa, branco e preto.	Escamação, desbotamento do preto, apagamento.	
	<b>FÓLIO 10V</b>	Azul, verde, violeta, vermelho, branco e preto.	Escamação, desgaste, algum desbotamento do preto.	
<b>2º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 11V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Desgaste, escamação, mínimo desbotamento do preto e apagamento.	
	<b>FÓLIO 12R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Desgaste, escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 12V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, castanho, branco e preto.	Desgaste, escamação, apagamento e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 13R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	
	<b>FÓLIO 13V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, apagamento e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 14R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, castanho, branco e preto.	Desgaste, escamação, apagamento e desbotamento do preto.	Aguada de castanho nas carnações recorrente no modelo (Fig. 103). Vê-las-amos amiúde nos fólhos onde plagia o modelo 1.
	<b>FÓLIO 14V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desbotamento do preto, apagamento.	
	<b>FÓLIO 15R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desbotamento e apagamento do preto.	
	<b>FÓLIO 16R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre, branco e preto.	Escamação, desbotamento do preto e desgaste.	Ocre nas cordas da inicial da primeira coluna de texto.
	<b>FÓLIO 16V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Desgaste, desbotamento do preto, apagamento e escamação.	
	<b>FÓLIO 17R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Desgaste, desbotamento, apagamento e escamação.	
	<b>FÓLIO 17V</b>	Azul, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste, apagamento, desbotamento do preto no intercolúnio.	
	<b>FÓLIO 18R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, apagamento, desbotamento e desgaste.	
	<b>FÓLIO 18V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Desgaste e escamação.	
	<b>FÓLIO 19R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, apagamento, desbotamento e desgaste.	
	<b>FÓLIO 19V</b>	Azul, verde,	Escamação, apagamento,	

		vermelho, rosa, branco e preto.	desbotamento e desgaste.	
	<b>FÓLIO 20R</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, branco e preto.	Desbotamento, escamação e desgaste.	
	<b>FÓLIO 20V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Desgaste, escamação e apagamento.	
<b>3º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 21R</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	
	<b>FÓLIO 21V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, cinza, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 22R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 22V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre ou amarelo, castanho, branco e preto.	Desbotamento, apagamento e escamação.	As carnações resultam duma fusão entre rosa, branco, preto e/ou castanho em porções variáveis dependendo se são claras ou escuras (Fig. 104 e 105). Admitimos não conterem verde, nem aquelas mais escuras, que são mais usuais para lá da metade dos cadernos. Tinta castanha no traço dalgumas figuras.
	<b>FÓLIO 23R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Apagamento, escamação e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 23V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Desgaste, escamações e apagamento.	
	<b>FÓLIO 24R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desbotamento e apagamento.	
	<b>FÓLIO 24V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, castanho, branco e preto.	Escamação, desbotamento, desgaste.	
	<b>FÓLIO 25R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desbotamento e apagamento.	
	<b>FÓLIO 25V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, castanho, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	Tinta castanha no contorno do homem que toca gaita-de-foles.
	<b>FÓLIO 26R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, laranja, ocre, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	
	<b>FÓLIO 27R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento, apagamento.	
	<b>FÓLIO 27V</b>	Azul, verde, e vermelho.	Apagamento e escamação.	
	<b>FÓLIO 28R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, cinza, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	
	<b>FÓLIO 28V</b>	Azul, vermelho,	Desgaste e escamação.	

		rosa, branco e preto.		
	<b>FÓLIO 29V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Desbotamento, escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 30R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto	Escamação e apagamento.	
<b>4º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 31R</b>	Azul, vermelho, rosa, branco e preto.	Desgaste e escamação.	
	<b>FÓLIO 31V</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 32V</b>	Azul, vermelho, rosa, ocre, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 33V</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 34R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 34V</b>	Azul, verde, vermelho, púrpura, branco e preto.	Escamação mínima, e desgaste.	
	<b>FÓLIO 36R</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, branco e preto.	Escamação mínima e apagamento.	
	<b>FÓLIO 36V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 37R</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 37V</b>	Azul, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 38R</b>	Verde, vermelho, púrpura, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 38V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
	<b>FÓLIO 39R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
	<b>FÓLIO 39V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
	<b>FÓLIO 40R</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 40V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
<b>5º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 41R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desbotamento do preto.	
	<b>FÓLIO 41V</b>	Azul, verde,	Escamação.	O azul-turquesa é produto duma pincelada de azul, de



		vermelho, rosa, branco e preto.		meio até à ponta das folhas verdes que ladeiam a vinheta da capital (Fig. 106).
	<b>FÓLIO 42R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação mínima e desbotamento do preto.	
	<b>FÓLIO 42V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Desgaste e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 43R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 43V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 44R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação mínimas.	
	<b>FÓLIO 44V</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 45R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
	<b>FÓLIO 45V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 46R</b>	Azul, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 46V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 47R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 48R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Desgaste, escamação e apagamento.	Idem ao fólio 41v.
	<b>FÓLIO 48V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 49R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Desgaste, escamação e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 49V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 50R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 50V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	
<b>6º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 51R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, castanho, branco e preto.	Escamação e desgaste.	O verde é clareado com pinceladas de um verde mais claro e amarelo/ocre. O amarelo/ocre também se junta ao castanho e este ao rosa (Fig. 107 e 108).
	<b>FÓLIO 51V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa,	Escamação, desgaste e apagamento.	

		ocre, branco e preto.		
	<b>FÓLIO 52R</b>	Azul, verde, vermelho, ocre, branco e preto.	Desbotamento e desgaste.	
	<b>FÓLIO 52V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre, amarelo, turquesa, branco e preto.	Desgaste e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 53R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre, violeta, turquesa, branco e preto.	Desgaste e escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 53V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre, turquesa, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	
	<b>FÓLIO 54R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre, branco e preto.	Desgaste e apagamento.	
	<b>FÓLIO 54V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, turquesa, salmão, branco e preto.	Desgaste, escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 55V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre, amarelo, branco e preto.	Desgaste, desbotamento e apagamento.	
	<b>FÓLIO 56R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Desgaste, desbotamento, apagamento e escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 56V</b>	Azul, verde, rosa, ocre, cinza, branco e preto.	Desgaste, desbotamento, escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 57R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre, amarelo, violeta, branco e preto.	Desgaste, escamação e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 58R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre, branco e preto.	Desgaste, apagamento, escamação e desbotamento.	Azul muito consumido (Fig. 109).
	<b>FÓLIO 58V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre, branco e preto.	Desgaste e escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 59R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre, branco e preto.	Desgaste.	
	<b>FÓLIO 60R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre, castanho, turquesa, branco e preto.	Desgaste e apagamento.	
	<b>FÓLIO 60V</b>	Rosa, verde, ocre,	Escamação, desgaste e	

		branco e preto.	desbotamento do preto.	
<b>7º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 61R</b>	azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 62R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Cores em bom estado de conservação.	
	<b>FÓLIO 62V</b>	Azul, vermelho, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 63V</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, branco e preto.	Desgaste e escamação.	
	<b>FÓLIO 64R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Desgaste e escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 64V</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, branco e preto.	Cores em bom estado de conservação.	
	<b>FÓLIO 65R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 65V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 66R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 66V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 67R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Cores em bom estado de conservação.	
	<b>FÓLIO 67V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Cores em bom estado de conservação.	
	<b>FÓLIO 68R</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, branco e preto.	Escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 68V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 69R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação mínima e apagamento.	
	<b>FÓLIO 70R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Desgaste e escamação.	
	<b>FÓLIO 70V</b>	Violeta, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
<b>8º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 71R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e apagamento.	Vermelho menos alaranjado e azul menos esbranquiçado do que é habitual no modelo 3. Possível presença do modelo 2 (Fig. 110).
	<b>FÓLIO 72R</b>	Azul, vermelho, rosa, branco e	Escamação e apagamento.	Rosa escurecido (Fig. 111).

		preto.		
	<b>FÓLIO 72V</b>	Azul, vermelho, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 73R</b>	Azul, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 73V</b>	Azul, vermelho, branco e preto.	Escamação e desbotamento do preto.	
	<b>FÓLIO 74V</b>	Azul, vermelho, branco e preto.	Desgaste, escamação e desbotamento.	Iluminura muito desgastada na área da inicial. O vermelho da sua folhagem está esbatido e acinzentado também por causa da mistura com a tinta dos contornos pretos e brancos (Fig. 112).
	<b>FÓLIO 75R</b>	Vermelho, branco e preto.	Escamação e desbotamento do preto.	
	<b>FÓLIO 75V</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Escamação e desbotamento do preto.	
	<b>FÓLIO 76V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 77R</b>	Azul, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desbotamento do preto e apagamento.	
	<b>FÓLIO 77V</b>	Azul, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desbotamento do preto.	
	<b>FÓLIO 78R</b>	Azul, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desbotamento do preto.	
	<b>FÓLIO 78V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Desgaste e escamação.	
	<b>FÓLIO 79R</b>	Azul, vermelho, branco e preto.	Desgaste, escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 80R</b>	Azul, vermelho, rosa, branco e preto.	Desbotamento do preto e escamação.	
	<b>FÓLIO 80V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Desbotamento, desgaste, escamação e apagamento.	
<b>9º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 81R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Desgaste, escamação e apagamento.	Cores muito danificadas na margem interior e na inicial (Fig. 113).
	<b>FÓLIO 82R</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
	<b>FÓLIO 82V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	
	<b>FÓLIO 83R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	
	<b>FÓLIO 83V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 84V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Desgaste e escamação.	
	<b>FÓLIO 85R</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Desgaste, escamação e desbotamento do preto.	

	<b>FÓLIO 85V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 86R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 86V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste e desbotamento do preto.	O desgaste nota-se sobretudo no azul (Fig. 114).
	<b>FÓLIO 87R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 87V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 88R</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 88V</b>	Cinzentos, castanho, branco e preto.	Escamação e desgaste do preto.	Conjuga riscos azuis e riscos brancos na parte cinzenta do caracol. Nesta zona parece também existir ocre tal como entre os limites castanhos e o centro branco da casca do animal (Fig. 115).
	<b>FÓLIO 90R</b>	Azul, verde, rosa, branco e preto.	Escamação e desbotamento do preto.	
	<b>FÓLIO 90V</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	
<b>10º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 91R</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, branco e preto.	Escamação, desbotamento e apagamento.	
	<b>FÓLIO 91V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação e desbotamento mínimo do preto.	
	<b>FÓLIO 92R</b>	Azul, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 93BIS</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 93BISV</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 93V</b>	Azul, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 94R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 94V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, castanho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 95V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
	<b>FÓLIO 96R</b>	Azul, verde,	Escamação e desgaste.	

		vermelho, rosa, branco e preto.		
	<b>FÓLIO 97R</b>	Azul, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 97V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 98R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação e desgaste.	Amarelo/ocre patente por cima do vermelho que descontinua da restante folha verde (Fig. 116).
	<b>FÓLIO 98V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
	<b>FÓLIO 99R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.		
	<b>FÓLIO 99V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação e apagamento mínimo no azul.	O azul tem verde que fica visível no borratado da inicial mais baixa (Fig. 117).
<b>11º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 100R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desgaste.	O rosa alastra muito para fora dos limites do desenho na extremidade mais inferior do desenho (Fig. 118).
	<b>FÓLIO 100V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 101R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 101V</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, branco e preto.	Escamação e desbotamento do preto.	
	<b>FÓLIO 102R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 102V</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 103R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 103V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação e apagamento.	No limite superior do fólio justaposição de vermelho e azul (Fig. 119).
	<b>FÓLIO 104V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 105V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 106R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 106V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa,	Escamação, desgaste e desbotamento.	

		branco e preto.		
	<b>FÓLIO 107R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 107V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 108R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
	<b>FÓLIO 108V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 109R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	Na inicial do submodelo 3A reparamos no enrolamento duma folha azul que a certa altura esverdeia talvez pela presença de folha de ouro por debaixo (Fig. 120). A inicial <i>D</i> do modelo 2 introduz traços e pinceladas de amarelo por cima dos dois tons de verde (Fig. 121).
	<b>FÓLIO 109V</b>	Azul, verde, rosa, amarelo, branco e preto.	Escamação e desgaste.	A novidade é o amarelo homogêneo da grande inicial, da autoria do modelo 2 (Fig. 122). No modelo 2 o tom mais escuro sobrepõe-se ao outro mais claro. Podem ser ainda complementados por uma outra cor clara (branco ou outra).
<b>12º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 110R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
	<b>FÓLIO 110V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
	<b>FÓLIO 111R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
	<b>FÓLIO 111V</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, branco e preto.	Escamação e desgaste.	Traço amarelo ou ocre contornando o verde. O branco fica para o azul, o violeta e neste caso até para o vermelho (Fig. 123).
	<b>FÓLIO 112R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste e desbotamento do preto.	
	<b>FÓLIO 112V</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	Vê-se especialmente bem neste fólio o modo de fazer o violeta do submodelo 3A: resultará da mistura entre azul, vermelho e branco (Fig. 124).
	<b>FÓLIO 113R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 113V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	O verde continua debruado a amarelo/ocre e o rosa, escuro. O verde está bastante azulado (Fig. 125).
	<b>FÓLIO 114R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e	Escamação e desgaste na inicial inferior.	Na inicial do modelo 2 achamos verde amarelado e azulado na mesma folha. As cores mais escuras, com este

		preto.		modelo, começam a chegar-se para as margens ou para as rugosidades da figura, num formulário que acreditamos seguidista ou substituto do modelo 1 (Fig. 126).
	<b>FÓLIO 114V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 115R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desgaste na inicial superior	
	<b>FÓLIO 115V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento mínimo.	
	<b>FÓLIO 116R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, branco e preto.	Escamação, desgaste e desbotamento.	O jogo de claro/escuro é obtido através de tom escuro sobre tom claro. Os limites são a ocre para o verde (igual ao do fólio 111v) e a branco para as outras cores (Fig. 127).
	<b>FÓLIO 116V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
	<b>FÓLIO 117R</b>	Azul, verde, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 117V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste e desbotamento do preto.	
	<b>FÓLIO 118R</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 118V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
	<b>FÓLIO 119V</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, branco e preto.	Escamação, desgaste e desbotamento do preto.	Ocre/amarelo muito visível na ponta vermelha da folha verde (Fig. 128).
<b>13º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 120R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 120V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	
	<b>FÓLIO 121R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desgaste na inicial da esquerda.	Rosa bastante clareado na folhagem da inicial da margem interior (Fig. 129).
	<b>FÓLIO 121V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	Verde azulado nos caules (Fig. 130).
	<b>FÓLIO 122R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 122V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
	<b>FÓLIO 123V</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 127R</b>	Azul, vermelho, rosa, castanho, branco e preto.	Escamação.	Castanho alaranjado (Fig. 131).
	<b>FÓLIO 127V</b>	Azul, vermelho,	Escamação e	



		rosa, branco e preto.	desbotamento.	
	<b>FÓLIO 128R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação mínima.	Verde azulado no caule (Fig. 132).
	<b>FÓLIO 128V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	
	<b>FÓLIO 129R</b>	Azul, vermelho, rosa, castanho alaranjado, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	
	<b>FÓLIO 129V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
<b>14º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 130R</b>	Azul, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
	<b>FÓLIO 131R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	Vermelho alaranjado ao centro da letra capital e castanho muito amarelado no anel interior da letra.
	<b>FÓLIO 131V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Desgaste mínimo.	Rosa garrido.
	<b>FÓLIO 132R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	Verde azulado. Contaminação de azul no rosa e vice-versa (Fig. 133).
	<b>FÓLIO 132V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	Verde azulado.
	<b>FÓLIO 133R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, castanho alaranjado, branco e preto.	Escamação e desbotamento do preto.	
	<b>FÓLIO 134R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste e desbotamento do preto.	
	<b>FÓLIO 134V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste e desbotamento.	Azul muito desvanecido (Fig. 134).
	<b>FÓLIO 135R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 135V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Desgaste.	Rosa corrompido pelo azul e verde pelo rosa (Fig. 135).
	<b>FÓLIO 136V</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Escamação e desgaste.	Verde azulado.
	<b>FÓLIO 137R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	Verde azulado.
	<b>FÓLIO 137V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, castanho, branco e preto.		Castanho alaranjado. Verde azulado.
	<b>FÓLIO 138R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e apagamento.	Rosa uniforme e vivo lembrando o do modelo 2 (Fig. 136). O fundo filigranado da vinheta rosa está deteriorado (Fig. 137).
	<b>FÓLIO 138V</b>	Azul, verde,	Escamação e	

		vermelho, rosa, branco e preto.	desbotamento do preto.	
	<b>FÓLIO 139R</b>	Azul, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
<b>15º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 140V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, castanho alaranjado, branco e preto.	Escamação, desgaste e desbotamento do preto.	
	<b>FÓLIO 141V</b>	Azul, verde, vermelho, castanho alaranjado, branco e preto.	Escamação, desgaste e desbotamento.	Verde azulado.
	<b>FÓLIO 142V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste e desbotamento no preto.	
	<b>FÓLIO 143V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, castanho alaranjado, branco e preto.	Escamação e desgaste.	Rosa escurecido. Verde azulado.
	<b>FÓLIO 144V</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 145R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, castanho alaranjado, branco e preto.	Escamação mínima e desgaste.	
	<b>FÓLIO 145V</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, castanho alaranjado, branco e preto.	Escamação, desgaste e desbotamento do preto.	
	<b>FÓLIO 147R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e desbotamento do preto.	Uma das folhas que seria vermelha tem o fundo muito alaranjado, talvez clareada pelo ouro (Fig. 138).
	<b>FÓLIO 149V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, castanho alaranjado, branco e preto.	Escamação, desgaste e desbotamento.	
<b>16º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 150V</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	O exercício da cor recorda o modelo 2, principalmente na haste: diferentes tons em grande contraste e forte demarcação da periferia e sulcos das figuras. O verde com muito amarelo/ocre evoca a coloração das grandes iniciais dos 11º, 12º e 13º cadernos (Fig. 139).
	<b>FÓLIO 152R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, laranja, branco e preto.	Escamação e desbotamento no preto.	Verde azulado, mais escurecido no final do intercolúquio.
	<b>FÓLIO 154V</b>	Azul, verde, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento do preto e apagamento.	Pingas de vermelho a meio do intercolúquio (Fig. 140).
	<b>FÓLIO 155R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, laranja,	Escamação, desgaste, desbotamento.	O azul que vemos no vaso mais abaixo no intercolúquio manifesta um grande desgaste (Fig. 141).

		ocre/amarelo, cinzento, castanho, branco e preto.		
	<b>FÓLIO 155V</b>	Verde, ocre, laranja, rosa, cinza, vermelho, branco e preto.	Escamação, desbotamento do preto e apagamento.	Neste fólio o ocre une-se ao verde, ao rosa e ao cinzento no intercolúnio e margem inferior, respectivamente (Fig. 142 e 143).
	<b>FÓLIO 156R</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	O vermelho está alaranjado pela fusão com o ocre. O mesmo acontece com o azul que se junta ao vermelho originando tons de violeta. Alguma mistura de ocre na flor em leque mais acima no fólio.
	<b>FÓLIO 156V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, cinzento, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	Misto de azul e cinzento da pele do duende. Ocre no vermelho da veste do duende. Azul, ocre e castanho no verde do caule e suas folhas.
	<b>FÓLIO 157R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, ocre, laranja, cinzento, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	Contacto entre o verde e o vermelho na margem interior (Fig. 144). Entre o cinzento do homem silvestre que está fora da inicial e o que está dentro a diferença será a junção de ocre. O primeiro fica com uma aparência mais cinzenta e o segundo mais violeta (Fig. 145).
	<b>FÓLIO 157V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	Vermelho com muito branco na inicial A e homogêneo no caule da margem interior. Af o azul-claro tem algum ocre. Tratar-se-á do azul-turquesa do modelo 1 (Fig. 146). Na erva mistura de verde, ocre e azul.
	<b>FÓLIO 158R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	Borrões de azul no rosa (Fig. 147).
	<b>FÓLIO 158V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	Um certo contágio entre o vermelho e o azul. A pintura do azul e do rosa, apresenta-se com um tom mais escuro sobre outro mais claro, muito dissonantes (talvez pela consumição daquele da base. Fig. 148). O ocre está no tronco e em ponteados pelos ramos.
	<b>FÓLIO 159R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	Duas cores da mesma família opõem-se com um esbatimento quase nulo entre elas, como é costume do modelo 2 (Fig. 149).
	<b>FÓLIO 159V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, castanho, cinzento, ocre/amarelo, branco e preto.	Escamação, desgaste e desbotamento.	Os ramos a vermelho uniforme no intercolúnio. O verde possui contorno a preto e a amarelo/ocre. É diferente daquele do modelo 2. Aqui as duas cores são mais claras, incorporam-se mais uma na outra e o verde inclui uma mistura singular de azul (Fig. 150). O azul volta a ser a cor que manifesta menor resistência aos agentes de desgaste.
<b>17º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 160R</b>	Azul, verde,	Escamação,	Existem dois rosas, um claro e outro escuro, o claro com

		vermelho, rosa, violeta, laranja, castanho, cinzento, ocre/amarelo, branco e preto.	desbotamento e apagamento.	mistura de azul. Um verde-escuro na grande inicial historiada, pertença do modelo 2 e que reveremos, por exemplo, no último fólio deste caderno (Fig. 151 e 153).
	<b>FÓLIO 160V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, laranja, castanho, cinzento, ocre/amarelo, branco e preto.	Escamação.	Três verdes distintos: um azulado, na margem interior, outro amarelado no intercolúnio e outro ainda mais claro e acastanhado colorindo o dragão da inicial.
	<b>FÓLIO 161V</b>	Verde, laranja, rosa, cinzento, castanho, amarelo, branco e preto.	Escamação mínima, desbotamento e apagamento.	
	<b>FÓLIO 162R</b>	Azul, verde, rosa, castanho, cinzento, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	Pincelada que borra o perímetro das figuras, tal como observamos nas iniciais do submodelo 3A (Fig. 152).
	<b>FÓLIO 164R</b>	Azul, verde, rosa, cinzento, branco e preto.	Escamação e desbotamento mínimo.	O cinzento dos pedaços de solo é acastanhado. Nas flores vemos o verde com amarelo/ocre e o azul com branco, como nos acostumou o modelo 3 e o seu associado submodelo 3A.
	<b>FÓLIO 164V</b>	Azul, rosa, laranja, ocre, castanho, cinzento, branco e preto.	Desgaste e apagamento.	
	<b>FÓLIO 165R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, castanho, branco e preto.	Escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 165V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, cinzento, castanho, branco e preto.	Escamação mínima e desbotamento.	O verde está um pouco mais azulado. O vermelho alaranjado.
	<b>FÓLIO 166V</b>	Azul, verde, rosa, castanho, cinzento, branco e preto.	Escamação.	Castanho alaranjado, amarelado e acinzentado.
	<b>FÓLIO 167R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Apagamento mínimo.	Verde do caule da margem interior azulado.
	<b>FÓLIO 167V</b>	Azul, verde, rosa, cinzento, branco e preto.	Escamação.	Nos caracóis o cinzento junta-se com o verde, o ocre e o azul. Estes não apresentam sempre a mesma combinação de cores e nem as mesmas quantidades de cada uma delas (Fig. 154).
	<b>FÓLIO 168R</b>	Azul, verde, rosa, ocre, cinzento, branco e preto.	Desbotamento e apagamento.	Folhas de duas cores, próprias do modelo 3 e do seu correlacionado submodelo 3A (Fig. 155). O cinzento terá mistura de verde e ocre.
	<b>FÓLIO 168V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação mínima e apagamento.	
	<b>FÓLIO 169R</b>	Azul, verde, rosa,	Escamação e	Verde azulado em muitos

		vermelho, branco e preto.	apagamento.	pontos do caule e das folhas.
	<b>FÓLIO 169V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 170R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, cinzento, branco e preto.	Apagamento e escamação.	
	<b>FÓLIO 170V</b>	Verde, violeta, vermelho, cinzento, castanho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	Verde-escuro, o mesmo do início do caderno, se bem que junto a outro matiz mais claro. Verde- claro no gorro do indivíduo da inicial. O vermelho das flores é alaranjado.
<b>18º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 171R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, laranja, branco e preto.	Apagamento e escamação.	Aplicação e jogo de cores idênticos àqueles que relatámos para o submodelo 3A, incluindo o aro que rodeia o perímetro interno da inicial a laranja ou castanho alaranjado.
	<b>FÓLIO 171V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação mínima.	Verde azulado da inicial da segunda coluna de texto. Rosa escuro e intenso.
	<b>FÓLIO 172V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Apagamento, escamação e desbotamento.	Verde azulado.
	<b>FÓLIO 173R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	Cores muito clareadas.
	<b>FÓLIO 173V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Desgaste mínimo.	
	<b>FÓLIO 174R</b>	Azul, verde, rosa, violeta, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 175R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação mínima.	Verde azulado e escurecido no caule que ladeia a inicial.
	<b>FÓLIO 175V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 176V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação.	Verde azulado.
	<b>FÓLIO 177V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, violeta, castanho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 178R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 179R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 179V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco	Desbotamento mínimo.	

		e preto.		
	<b>FÓLIO 180R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação.	
<b>19º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 182R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, ocre/amarelo, castanho, cinzento, violeta, laranja, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	Os veios dos ramos e das folhas são a ocre/amarelo como os do fólio 155v, do 16º caderno, também modelo 1 (Fig. 156). Castanho-escuro numa veste da margem inferior e castanho alaranjado ou amarelado em algumas parras. Ponteados delicados e coloridos do modelo 1 que materializa fundos e adereços (Fig. 156). Os veios nas gaiolas simulam o material de que estas são feitas: a madeira (Fig. 157). Parras com a superfície preenchida por dois tons da mesma cor dispostos em círculo (Fig. 156).
	<b>FÓLIO 184V</b>	Azul, verde, ocre, amarelo, branco e preto.	Desgaste, escamação e apagamento.	Azul homogêneo com pontos de luz a branco e o amarelo com a sombra a ocre em grande contraste.
	<b>FÓLIO 185V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, cinza (claro e escuro), ocre, castanho, <i>bordeaux</i> , branco e preto.	Desgaste, escamação e apagamento.	Variados tons de verde. Sobretudo na arquitectura temos o tipo de pintura a tracejado (Fig. 158). O <i>bordeaux</i> nos limites das coroas dos reis. As carnações são feitas com base no rosa, com uma mistura mais complexa no caso da inicial <i>D</i> do modelo 1 (Fig. 159).
	<b>FÓLIO 186R</b>	Azul, verde, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	
	<b>FÓLIO 186V</b>	Azul, verde, rosa, castanho alaranjado, branco e preto.	Desgaste do preto nas mãos dos homens da inicial da 1ª coluna de texto e escamações mínimas.	Cores escuras na orla das figuras e nas suas saliências (Fig. 160). Formulário característico do modelo 2. Algum tracejado a branco opaco nas áreas de luz.
	<b>FÓLIO 187R</b>	Azul, verde, rosa, branco e preto.	Desgaste, escamação mínima e apagamento.	
	<b>FÓLIO 187BIS</b>	Azul, verde, rosa, ocre, castanho, branco e preto.	Desbotamento, escamação, desgaste e apagamento.	
	<b>FÓLIO 187V</b>	Azul, verde, rosa, branco e preto.	Escamação mínima e apagamento.	
	<b>FÓLIO 187VBIS</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	Vermelho alaranjado.
	<b>FÓLIO 188R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	Castanho amarelado e avermelhado. Vermelho maioritariamente mais alaranjado. Estilo da pincelada a tracejado origina tons esbatidos (Fig. 161).
	<b>FÓLIO 188V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, cinzento e castanho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	Cores vivas específicas do modelo 2 original (Fig. 162).
	<b>FÓLIO 189R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, violeta, ocre, castanho,	Escamação, desbotamento do preto e apagamento.	Emprego da cor por mancha e tracejado no mesmo fólio (Fig. 163).

		branco e preto.		
	<b>FÓLIO 189V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, violeta, ocre, castanho, branco e preto.	Escamação, desbotamento do preto e apagamento.	Paleta cromática e aplicação da cor ao estilo do primitivo modelo 2.
<b>20º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 190R</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 190V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
	<b>FÓLIO 191R</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Escamação, apagamentos e desbotamentos.	
	<b>FÓLIO 191BIS</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Desbotamento e escamação.	
	<b>FÓLIO 191VBIS</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 192R</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 192V</b>	Azul, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e desbotamento mínimo.	
	<b>FÓLIO 193R</b>	Azul, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 193V</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 194V</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Apagamento e escamação.	
	<b>FÓLIO 195R</b>	Azul, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 195V</b>	Azul, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
<b>21º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 197V</b>	Azul, verde, vermelho, castanho, branco e preto.	Desgaste, escamação e apagamento.	O azul do intercolúnio, margens superior e inferior e da inicial mais abaixo no fólho mostra-se muito aguado pelo que se consumiu facilmente (Fig. 164).
	<b>FÓLIO 198V</b>	Verde, rosa, violeta, cinzento, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 199R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, cinzento, castanho, laranja, violeta, ocre/amarelo, branco e preto.	Escamação, desgaste (sobretudo no azul) e desbotamento.	Rosa-claro e azul-turquesa, na margem interior, intercolúnio e margem inferior. Na margem inferior o azul encontra-se bem mais esverdeado nos paramentos dos prelados. O laranja aparece no caranguejo, nos telhados e na capa de um clérigo. Cinzento acastanhado nos ramos concebidos à imagem dos ramos do fólho 182r, do 19º caderno, do modelo 1 (Fig. 165). As vestes escuras das pessoas que participam na marcha fúnebre terão mistura de preto, castanho e

				azul. Nas arquitecturas deparamo-nos com tons muito aguados de violeta, amarelo, rosa, turquesa e castanho. As carnações sugerem permanecer, como é apanágio do modelo 2, com base no rosa claro, mas mais acastanhado. Existem várias tonalidades de verde na margem exterior. Os veios das folhas são a verde com branco, o que lhes dá um matiz acinzentado. Diversos castanhos, com maior ou menor mescla de ocre e/ou preto na margem exterior. Pássaros, cisne, e algumas personagens da margem exterior, sem pintura ou com uma aguada cinzento-acastanhada (Fig. 166 e 167).
	<b>FÓLIO 199V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, cinzento, castanho, violeta, branco e preto.	Desgaste, escamação, apagamento e desbotamento.	Violeta muito aguado nas flores da margem interna. Está inclusivamente muito sumido. Vermelho alaranjado na capa com capuz do sujeito da margem interior. Rosa-escuro na inicial da primeira coluna de texto. O verde alterna entre o suave e amarelado, e forte e azulado. No mesmo fólio temos a prova, lado a lado, de o modelo 2 ser capaz de pintar em dimensões um pouco mais miúdas e com tons pastéis e o inverso (configurações grosseiras e cores vivas), formato do seu padrão originário (Fig. 168).
	<b>FÓLIO 200R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, violeta, branco e preto.	Apagamento, escamação e desgaste.	Vermelho alaranjado.
	<b>FÓLIO 201R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, violeta, amarelo, laranja, branco e preto.	Desgaste, escamação, apagamento e desbotamento.	Rosa claro e escuro. Tracejado e preenchimento uniforme a par. Carnações com tons mais escuros e rosados, e com branco muito destoante (Fig. 169 e 170)
	<b>FÓLIO 201V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, violeta, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste, apagamento.	Castanho avermelhado e alaranjado.
	<b>FÓLIO 202V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, violeta, cinzento e castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	Rosa-claro e rosa-escuro. Verde acinzentado.
	<b>FÓLIO 203R</b>	Azul, verde, rosa, violeta, ocre, laranja, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	A parte mais clara dos peixes e das flores azuis tem tons de violeta. A das flores tem mescla de ocre. O verde é idêntico ao do fólio anterior. As carnações terão uma combinação aguada de castanho como vimos no fólio 199r deste caderno.
	<b>FÓLIO 203V</b>	Verde, rosa, vermelho, violeta, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	Castanho e preto aguados no sombreado dos pássaros da margem interior (Fig. 171). O verde da folhagem desta margem está acinzentado talvez pela introdução de



				maior quantidade de branco. O verde do intercolúnio e da respectiva inicial é um verde específico do arquétipo do modelo 2, e que encontramos no fólio 18r, do 2º caderno.
	<b>FÓLIO 204R</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento do preto, apagamento.	Castanho mais avermelhado no caule do intercolúnio e alaranjado no enchimento dos corpos dos macacos.
	<b>FÓLIO 204V</b>	Verde, rosa, vermelho, violeta, castanho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	Castanho-escuro no galo e aguado nas carnações das figuras humanas. Dois tons de rosa nas folhas. Vermelho alaranjado.
	<b>FÓLIO 205R</b>	Azul, verde, vermelho, laranja, violeta, castanho, ocre, branco e preto.	Desgaste, escamação, desbotamento.	Rosa-escuro e rosa-claro. A camisola do indivíduo da inicial da segunda coluna de texto tem fundo laranja e entorno e rugas do pano a vermelho, esquema típico do modelo 2 (tal qual a pintura das figuras humanas do fólio 186v, do 19º caderno. Fig. 172). As carnações tornam ao rosa.
	<b>FÓLIO 206V</b>	Verde, rosa, violeta, castanha e/ou ocre, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
<b>22º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 207R</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, castanho, branco e preto.	Escamação.	Verde azulado.
	<b>FÓLIO 207V</b>	Azul, verde, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 208R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Desbotamento.	
	<b>FÓLIO 208V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Desbotamento, escamação e apagamento mínimo.	
	<b>FÓLIO 209R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, violeta, castanho, branco e preto.	Apagamento.	Verde azulado.
	<b>FÓLIO 210R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 210V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Apagamento na inicial e escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 211R</b>	Azul, verde, vermelho, castanho, branco e preto.	Apagamento e escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 211V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Apagamento mínimo, desbotamento e escamação.	
	<b>FÓLIO 212R</b>	Azul, verde, rosa, púrpura, branco e preto.	Apagamento na inicial de baixo, desbotamento e escamação.	
	<b>FÓLIO 212V</b>	Azul, verde,	Escamação.	

		vermelho, púrpura, branco e preto.		
	<b>FÓLIO 213R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Desbotamento e escamação.	Verde azulado.
	<b>FÓLIO 213V</b>	Azul, rosa, vermelho, branco e preto.	Desbotamento e escamação.	
	<b>FÓLIO 214R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 214V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, violeta, castanho, branco e preto.	Apagamento e escamação.	
	<b>FÓLIO 215R</b>	Azul, rosa, vermelho, branco e preto.	Desbotamento e escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 215V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	Verde azulado na folhagem da inicial <i>M</i> .
	<b>FÓLIO 216R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação e desbotamento mínimo.	
	<b>FÓLIO 216V</b>	Azul, verde, vermelho, castanho e violeta, branco e preto.	Escamação e desbotamento mínimo.	
<b>23º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 217R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 218R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 218V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, amarelo/ocre, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 219R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 219V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, cinzento, ocre, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 220R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 220V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Apagamento.	
	<b>FÓLIO 221R</b>	Azul, verde, rosa, castanho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 221V</b>	Azul, verde, rosa, castanho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 222R</b>	Azul, verde, rosa,	Escamação e	

		vermelho, branco e preto.	apagamento.	
	<b>FÓLIO 222V</b>	Azul, rosa, cinzento, castanho, branco e preto.	Escamação, desbotamento mínimo nos contornos da ave e apagamento.	Castanho-escuro.
	<b>FÓLIO 223R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, ocre, branco e preto.	Escamação, desbotamento e apagamento.	
	<b>FÓLIO 223V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, laranja, castanho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	Castanho-escuro misturado com muito branco na ave da direita da inicial mais abaixo no fólio.
	<b>FÓLIO 224R</b>	Azul, rosa, castanho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	Castanho-escuro, provavelmente com mistura de branco e preto nos bicos, patas e penas das aves da inicial.
	<b>FÓLIO 224V</b>	Azul, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 225R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 225V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação desbotamento mínimo na inicial dos peixes e apagamento.	
	<b>FÓLIO 226V</b>	Azul, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação desbotamento mínimo na inicial mais abaixo no fólio e apagamento.	Diferentes tonalidades de castanho, na âncora e nos fios da inicial da segunda coluna de texto.
<b>24º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 227R</b>	Azul, verde, vermelho, castanho, ocre/amarelo, branco e preto.	Escamação, apagamento, desgaste.	O azul da inicial é homogêneo. As bagas vermelhas estão escurecidas ao centro.
	<b>FÓLIO 227V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre/amarelo, branco e preto.	Escamação e apagamento.	Rosa acinzentado no ramo que se enrola na parte de cima da página e acastanhado nos dois ramos que estão abaixo. Ocre nas pontas das folhas verdes do ramo de cima, nos limites das grandes flores de centro cónico e nos veios das folhas. Aplicação da cor por mancha, mas sem mescla de tons o que talvez seja mais um sinal da mão do artista do modelo 2 copiando o do modelo 1 (Fig. 173).
	<b>FÓLIO 228R</b>	Azul, verde, rosa, ocre, castanho, cinzento, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	Pelo menos dois tons de verde.
	<b>FÓLIO 228V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre/amarelo, castanho, cinzento, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	Aplicação da cor a tracejado no rosto do mouro. Carnação a castanho (Fig. 175)
	<b>FÓLIO 229R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa,	Escamação, desgaste, desbotamento e	

		cinzento, branco e preto.	apagamento.	
	<b>FÓLIO 229V</b>	Azul, verde, rosa, ocre/amarelo, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	
	<b>FÓLIO 230R</b>	Verde, rosa, ocre/amarelo, cinzento, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	
	<b>FÓLIO 230V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre/amarelo, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	Alguns vermelhos alaranjados.
	<b>FÓLIO 231R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, violeta, ocre, cinza, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	Vários tons de verde.
	<b>FÓLIO 231V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre/amarelo, cinzento, castanho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	Cores aguadas. Repete-se em todos os fólhos onde o modelo 2 imita o modelo 1, principalmente na erva e pequenas flores a azul, verde e ocre (Fig. 174). Pintura a tracejado.
	<b>FÓLIO 232R</b>	Azul, verde, rosa, ocre/amarelo, cinzento, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	
	<b>FÓLIO 232V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre/amarelo, cinzento, castanho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	Vermelho homogéneo no caule. Castanho avermelhado e amarelado.
	<b>FÓLIO 233R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre/amarelo, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	Azul uniforme no caule da margem interior.
	<b>FÓLIO 233V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre/amarelo, castanho, violeta, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	Aplicação da cor através de tracejado na decoração da margem interior (Fig. 176). Vermelho e azul uniformes no caule do intercolúnio e nos homens da inicial da segunda coluna de texto, respectivamente.
	<b>FÓLIO 234R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre/amarelo, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	
	<b>FÓLIO 234V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre/amarelo, laranja, castanho, branco e preto.	Escamação, desbotamento e apagamento.	Castanho avermelhado e amarelado.
	<b>FÓLIO 235R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre/amarelo, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento do contorno preto e apagamento.	
	<b>FÓLIO 235V</b>	Azul, verde,	Escamação, desgaste e	Azul homogéneo no caule

		vermelho, rosa, ocre/amarelo, branco e preto.	apagamento.	do intercolúnio e no vaso da margem interior.
	<b>FÓLIO 236R</b>	Azul, verde, vermelho, ocre/amarelo, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento do contorno preto e apagamento.	
	<b>FÓLIO 236V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, ocre/amarelo, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento do contorno preto e apagamento.	Vermelho alaranjado, rosa e amarelo/ocre muito aguados.
<b>25º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 237R</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, castanho, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	Verde azulado.
	<b>FÓLIO 237V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, castanho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 238R</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, castanho, branco e preto.	Desbotamento e escamação.	
	<b>FÓLIO 238V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, castanho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 239R</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, castanho, branco e preto.	Escamação.	Verde azulado. Folha de duas cores na inicial da segunda coluna de texto.
	<b>FÓLIO 239V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	Rosa-claro.
	<b>FÓLIO 240R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, púrpura, castanho, branco e preto.	Escamação e desbotamento mínimo no contorno da inicial.	
	<b>FÓLIO 241R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Apagamento e escamação.	
	<b>FÓLIO 241V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Desgaste e escamação.	
	<b>FÓLIO 242R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação, desbotamento e desgaste.	
	<b>FÓLIO 242V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 243R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Iluminura em bom estado de conservação.	
	<b>FÓLIO 244R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Desgaste mínimo.	
	<b>FÓLIO 244V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, violeta, castanho, branco e preto.	Escamação, desbotamento no contorno da vinheta da inicial mais abaixo no	Verde azulado, sobretudo nas duas iniciais mais abaixo.

			fólio e apagamento.	
	<b>FÓLIO 245R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 245V</b>	Azul, verde, vermelho, púrpura, castanho, branco e preto.	Escamação, desbotamento mínimo e desgaste na inicial mais abaixo no fólio.	
	<b>FÓLIO 246R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 246V</b>	Azul, verde, violeta, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação.	
<b>26º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 247R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, violeta, castanho, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
	<b>FÓLIO 247V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	Dois tons de rosa.
	<b>FÓLIO 248R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 248V</b>	Azul, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 249R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, violeta, castanho, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	Verde azulado.
	<b>FÓLIO 250V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 251V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste e desbotamento do preto.	
	<b>FÓLIO 252R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 253R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação e desgaste.	
	<b>FÓLIO 253V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 254R</b>	Azul, verde, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 254V</b>	Azul, verde, vermelho, violeta, castanho, branco	Escamação e desbotamento.	

		e preto.		
	<b>FÓLIO 255R</b>	Azul, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 255V</b>	Azul, verde, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 256R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação, desbotamento e apagamento.	
	<b>FÓLIO 256V</b>	Azul, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
<b>27º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 257R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação, desbotamento mínimo nas margens superior e inferior e apagamento.	Verde azulado, mas mais escuro que o do modelo 3 ou do submodelo 3A, e que parece já ter utilizado noutros fólhos que não só do protótipo (Fig. 177). Vermelho alaranjado na inicial da segunda coluna de texto. O contraste entre zona escura e zona clara é menos chocante no modelo 2, do que no modelo 3 devido ao menor uso que dá ao branco. Aqui o verde aproveita mais branco e o rosa menos.
	<b>FÓLIO 257V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	
	<b>FÓLIO 258V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação, desbotamento no canto superior esquerdo e apagamento.	
	<b>FÓLIO 259R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, púrpura, ocre, branco e preto.	Escamação, desbotamento no contorno da inicial da 2ª coluna de texto e apagamento.	Verde-claro no lado esquerdo da margem superior.
	<b>FÓLIO 259V</b>	Vermelho, ocre, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 260R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, ocre, branco e preto.	Escamação, desbotamento na margem superior, apagamento.	Verde-claro na margem inferior.
	<b>FÓLIO 260V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Desgaste, escamação, apagamento.	
	<b>FÓLIO 261R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação, desgaste, apagamento.	
	<b>FÓLIO 261V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação, desbotamento na margem interior e apagamento.	
	<b>FÓLIO 262R</b>	Azul, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 262V</b>	Azul, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação, desbotamento.	
	<b>FÓLIO 263R</b>	Azul, verde, rosa,	Desgaste, escamação,	Rosa escuro, não só consequência do

		vermelho, branco e preto.	desbotamento na inicial e apagamento.	desbotamento do contorno preto.
	<b>FÓLIO 263V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Desgaste, desbotamento e escamação.	
	<b>FÓLIO 264R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 264V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação, desbotamento e apagamento.	
	<b>FÓLIO 265R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação, desbotamento e desgaste.	
<b>28º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 266R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, laranja, ocre/amarelo, violeta, castanho, cinzento, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	As carnações exibem combinações de amarelo/ocre e branco ou rosa e branco. Vários tons de verde na vegetação.
	<b>FÓLIO 266V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, ocre, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	
	<b>FÓLIO 267R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, cinzento, branco e preto.	Escamação, desgaste, apagamento.	
	<b>FÓLIO 267V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 268R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação, desbotamentos e apagamento.	
	<b>FÓLIO 268V</b>	Azul, verde, vermelho, ocre, castanho, branco e preto.	Escamações, desgaste e apagamento.	
	<b>FÓLIO 269R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, cinzento, castanho, amarelo/ocre, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	Vermelho alaranjado. As carnações do rei defunto estão a amarelo/ocre e branco, iguais à coloração da pelagem do leão do mesmo fólio. As dos demais indivíduos da inicial historiada possuem uma conjugação de rosa, castanho e branco (Fig. 178). Os trajes das pessoas do cortejo fúnebre, assim como os daquelas do fólio 199r, do 21º caderno, têm misturas de azul, castanho e preto. Vemos a pintura de muitas das figuras a tracejado. Vários tons de verde.
	<b>FÓLIO 269V</b>	Azul, verde, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	Azul acinzentado, verde com mais azul e rosa muito escuro no centro das pétalas das flores da margem interior.
	<b>FÓLIO 270R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	
	<b>FÓLIO 270V</b>	Azul, verde,	Escamação e	



		vermelho, rosa, branco e preto.	apagamento.	
	<b>FÓLIO 271R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 271V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, castanho, cinzento, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	Verde azulado e acinzentado no caule e folhas da margem interior.
	<b>FÓLIO 272R</b>	Azul, verde, laranja, rosa, amarelo, branco e preto.	Escamação, desbotamento e apagamento.	
	<b>FÓLIO 272V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, branco e preto.	Escamação, desbotamento e apagamento.	Vermelho alaranjado.
	<b>FÓLIO 273R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, cinzento, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	Vermelho alaranjado.
	<b>FÓLIO 274R</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, cinzento, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste, desbotamento e apagamento.	Castanho avermelhado e amarelado.
	<b>FÓLIO 274V</b>	Azul, verde, vermelho, rosa, castanho, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	
	<b>FÓLIO 275V</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	
<b>29º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 276V</b>	Azul, rosa, verde, branco, preto.	Iluminura em bom estado de conservação.	
	<b>FÓLIO 277R</b>	Azul, vermelho, branco, preto.	Desbotamento e escamação.	
	<b>FÓLIO 277V</b>	Azul, vermelho, branco, preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 278R</b>	Vermelho, branco, preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 278V</b>	Azul, vermelho, branco, preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 279R</b>	Azul, vermelho, branco, preto.	Desbotamento e escamação.	
	<b>FÓLIO 279V</b>	Azul, vermelho, branco, preto.	Escamação e desgaste mínimos.	
	<b>FÓLIO 280R</b>	Azul, vermelho, branco, preto.	Desbotamento mínimo.	
	<b>FÓLIO 280V</b>	Azul, vermelho, branco, preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 281R</b>	Azul, vermelho, branco, preto.	Escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 281V</b>	Azul, verde, vermelho, branco, preto.	Escamação e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 282R</b>	Azul, vermelho, branco, preto.	Desbotamento, escamação mínima e apagamento.	
	<b>FÓLIO 283R</b>	Azul, vermelho, branco, preto.	Escamação e apagamento mínimo.	

	<b>FÓLIO 283V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Desbotamento, grande desgaste na zona da inicial, escamação e apagamento mínimo.	
	<b>FÓLIO 284R</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Desbotamento e escamação.	
	<b>FÓLIO 284V</b>		Escamação, desbotamento e desgaste mínimo numa das extremidades da fita da inicial da esquerda.	
	<b>FÓLIO 285R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, violeta, ocre, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	Com esta pincelada nota-se bastante a presença do ocre no verde e no vermelho, ainda que o verde continue azulado. O matiz clareia dadas as combinações de tons claros e escuros e um considerável acréscimo de branco (Fig. 179).
	<b>FÓLIO 285V</b>	Azul, rosa, vermelho, branco e preto.	Apagamento e escamação mínimos.	
<b>30º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 286R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 286V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e desbotamento mínimo na inicial.	
	<b>FÓLIO 287R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, castanho, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	Verde com muito ocre/amarelo na vegetação e na almofada da inicial da esquerda.
	<b>FÓLIO 287V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, ocre, branco e preto.	Escamação, desbotamento e apagamento.	O verde com uma significativa adição de azul, para além das linhas a amarelo/ocre.
	<b>FÓLIO 288R</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 288V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 289R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	Rosa com mais ocre, que julgamos mais perceptível no tom mais escuro.
	<b>FÓLIO 290R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação, desbotamento no contorno da vinheta da inicial e apagamento.	
	<b>FÓLIO 291R</b>	Azul, verde, rosa, castanho, branco e preto.	Escamação, desbotamento no contorno da inicial e apagamento mínimo.	
	<b>FÓLIO 291V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 292R</b>	Azul, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 292V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 293R</b>	Azul, verde, rosa,	Desbotamento no preto	Castanho-escuro com

		vermelho, castanho, branco e preto.	da vinheta e do intercolúnio e escamação.	mistura de branco e preto na ave e coelho da inicial (Fig. 180).
	<b>FÓLIO 293V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, cinzento, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 294R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 294V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	Vermelho alaranjado na asa do dragão, muito homogêneo.
	<b>FÓLIO 295V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e desbotamento.	
<b>31º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 296R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	Folha de duas cores no intercolúnio.
	<b>FÓLIO 296V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação, desbotamento no contorno preto das vinhetas das iniciais.	
	<b>FÓLIO 297R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 297V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	Cores mais vivas na inicial da direita, similares às do modelo 2.
	<b>FÓLIO 299R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Desbotamento e escamação.	
	<b>FÓLIO 301V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	Verde azulado.
	<b>FÓLIO 302R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Desbotamento e escamação.	
	<b>FÓLIO 302V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 303V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 304R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	Cores mais vivas. Lembra a pintura do modelo 2.
	<b>FÓLIO 304V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 305R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 305V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
<b>32º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 306V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Desbotamento.	
	<b>FÓLIO 307R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	

	<b>FÓLIO 307V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 308R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 308V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 309R</b>	Azul, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 309V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Iluminura em bom estado de conservação.	Cores mais vivas e menos branco. Lembra a pintura do modelo 2.
	<b>FÓLIO 310R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Apagamento.	
	<b>FÓLIO 310V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 311R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 311V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 312R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 312V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 313R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 313V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Apagamento.	
	<b>FÓLIO 314R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação mínima.	
	<b>FÓLIO 314V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Desgaste mínimo e Escamação.	
	<b>FÓLIO 315R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação, desgaste e desbotamento.	
	<b>FÓLIO 315V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
<b>33º CADERNO</b>	<b>FÓLIO 316R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação, apagamento e desbotamento mínimo no contorno da vinheta.	
	<b>FÓLIO 316V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação, apagamento e desbotamento dos riscos pretos.	
	<b>FÓLIO 317V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação, desgaste e apagamento.	
	<b>FÓLIO 318R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, violeta,	Escamação e desgaste.	

		castanho, branco e preto.		
	<b>FÓLIO 318V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e desbotamento do preto.	
	<b>FÓLIO 319R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 319V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Desgaste, escamação, desbotamento no contorno preto e apagamento.	Azul com tons de violeta quando se mistura o rosa.
	<b>FÓLIO 320R</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Desbotamentos, escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 320V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Desbotamento, escamação e apagamento.	
	<b>FÓLIO 321R</b>	Azul, verde, vermelho, branco e preto.	Escamação.	
	<b>FÓLIO 321V</b>	Azul, verde, rosa, vermelho, branco e preto.	Escamação e apagamento.	

## Anexo 7

*Tabela da inventariação dos modelos presentes em cada caderno*

Caderno	Fólio	Modelo 1	Modelo 2 original	Modelo 2 substituto	Modelo 3	Submodelo 3A	Observações
<b>1</b>	1r	X					
	2r	X					
	2v	X					
	3v	X					Os símios são modelo 2 substituto.
	4v	X					
	5v	X					
	6v	X					
	7v	X					
	8r	X					
	9r	X					
	10v	X					
<b>2</b>	11v		X				
	12r		X				
	12v		X				
	13r		X				
	13v		X				
	14r		X				
	14v		X				
	15r		X				
	16r		X				
	16v		X				
	17r		X				
	17v		X				
	18r		X				
	18v		X				
	19r		X				
	19v		X				
	20r		X				
	20v		X				
<b>3</b>	21r				X		
	21v				X		
	22r				X		
	22v				X		
	23r				X		
	23v				X		
	24r				X		
	24v				X		
	25r				X		
	25v				X		
	26r				X		
	27r				X		
	27v				X		
	28r				X		
	28v				X		
	29v				X		
	30r				X		
<b>4</b>	31r					X	

Caderno	Fólio	Modelo 1	Modelo 2 original	Modelo 2 substituto	Modelo 3	Submodelo 3A	Observações
	31v					X	
	32v					X	A inicial figurada é modelo 2 original.
	33v					X	
	34r					X	
	34v					X	
	36r					X	
	36v					X	
	37r					X	
	37v					X	
	38r					X	
	38v					X	
	39r					X	
	39v					X	
	40r					X	
	40v					X	
5	41r					X	
	41v					X	
	42r					X	
	42v					X	
	43r					X	
	43v					X	
	44r					X	
	44v					X	
	45v					X	
	46r					X	
	46v					X	
	47r					X	
	48r					X	
	48v					X	
	49r					X	
	49v					X	
	50r					X	
	50v					X	
6	51r	X					
	51v	X					
	52r	X					
	52v	X					
	53r	X					
	53v	X					
	54r	X					
	54v	X					
	55v	X					
	56r	X					
	56v	X					
	57r	X					
	58r	X					
	58v	X					
	59r	X					
	60r	X					
	60v	X					
7	61r					X	
	62r					X	
	62v					X	

Caderno	Fólio	Modelo 1	Modelo 2 original	Modelo 2 substituto	Modelo 3	Submodelo 3A	Observações
	63v					X	
	64r					X	
	64v					X	
	65r					X	
	65v					X	
	66r					X	
	66v					X	
	67r					X	
	67v					X	
	68r					X	
	68v					X	
	69r					X	
	70r					X	
	70v					X	
8	71r				X		Modelo 2 original nas iniciais ornadas. Só do fólio 78v até ao fim do caderno temos o modelo 3 também nas iniciais
	72r				X		
	72v				X		
	73r				X		
	73v				X		
	74v				X		
	75r				X		
	75v				X		
	76v				X		
	77r				X		
	77v				X		
	78r				X		
	78v				X		
	79r				X		
	80r				X		
	80v				X		
9	81r				X		
	82r				X		
	82v				X		
	83r				X		
	83v				X		
	84v				X		
	85r				X		
	85v				X		
	86r				X		
	86v				X		
	87r				X		
	87v				X		
	88r				X		
	88v				X		
	90r				X		
	90v				X		
10	91r					X	
	91v					X	
	92r					X	



Caderno	Fólio	Modelo 1	Modelo 2 original	Modelo 2 substituto	Modelo 3	Submodelo 3A	Observações
	93bis					X	
	93bisv					X	
	93v					X	
	94r					X	
	94v					X	
	95v					X	
	96r					X	
	97r					X	
	97v					X	
	98r					X	
	98v					X	
	99r					X	
	99v					X	
11	100r					X	
	100v					X	
	101r					X	
	101v					X	
	102r					X	
	102v					X	
	103r					X	
	103v					X	
	104v					X	
	105v					X	
	106r					X	
	106v					X	
	107r					X	
	107v					X	
	108r					X	
	108v					X	
	109r			X			
	109v			X			
12	110r					X	
	110v					X	
	111r					X	
	111v		X				
	112r					X	
	112v					X	
	113r					X	
	113v			X			
	114r			X			
	114v					X	
	115r					X	
	115v					X	
	116r			X			
	116v			X			
	117r					X	
	117v					X	
	118r					X	
	118v					X	
	119v					X	
13	120r					X	
	120v					X	
	121r					X	

Caderno	Fólio	Modelo 1	Modelo 2 original	Modelo 2 substituto	Modelo 3	Submodelo 3A	Observações
	121v					X	
	122r					X	
	122v					X	
	123v					X	
	127r					X	
	127v					X	
	128r					X	
	128v					X	
	129r					X	
	129v					X	
<b>14</b>	130r					X	
	131r					X	
	131v					X	
	132r					X	
	132v					X	
	133r					X	
	134r					X	
	134v					X	
	135r					X	
	135v					X	
	136v					X	
	137r					X	
	137v					X	Programa mais desenvolvido que associa em definitivo o modelo 3 e o submodelo 3A.
	138r					X	
	138v					X	
	139r					X	
<b>15</b>	140v					X	
	141v					X	
	142v					X	
	143v					X	
	144v					X	
	145r					X	
	145v					X	
	147r					X	
	149v					X	
<b>16</b>	150v	?		?			
	152r	X					
	154v	X					
	155r	X					As duas casas dentro de um cercado na margem interior são modelo 2.
	155v	X					
	156r	X					
	156v	?		?			
	157r	?		?			
	157v	?		?			
	158r	?		?			
	158v	?		?			
	159r	?		?			
	159v	X					
<b>17</b>	160r			X			

Caderno	Fólio	Modelo 1	Modelo 2 original	Modelo 2 substituto	Modelo 3	Submodelo 3A	Observações
	160v			X			
	161v				X		
	162r				X		
	164r				X		
	164v				X		
	165r				X		
	165v				X		
	166v				X		
	167r				X		
	167v				X		
	168r				X		
	168v				X		
	169r				X		
	169v				X		
	170r			X			
	170v			X			
<b>18</b>	171r					X	Programa mais desenvolvido que associa em definitivo o modelo 3 e o submodelo 3A.
	171v					X	
	172v					X	Programa mais desenvolvido que associa em definitivo o modelo 3 e o submodelo 3A.
	173r					X	
	173v					X	
	174r					X	
	175r					X	
	175v					X	
	176v					X	
	177v					X	Programa mais desenvolvido que associa em definitivo o modelo 3 e o submodelo 3A.
	178r					X	
	179r					X	
	179v					X	
	180r					X	
<b>19</b>	182r	X					Alguns remates laterais da vegetação são modelo 2.
	184v			X			
	185v			X			Salvo a inicial do retrato do rei.
	186r			X			
	186v			X			
	187r			X			
	187bis			X			
	187v			X			
	187bisv			X			
	188r			X			
	188v			X			
	189r			X			
	189v			X			
<b>20</b>	190r				X		

Caderno	Fólio	Modelo 1	Modelo 2 original	Modelo 2 substituto	Modelo 3	Submodelo 3A	Observações
	190v				X		
	191r				X		
	191bis				X		
	191bisv				X		
	192r				X		
	192v				X		
	193r				X		
	193v				X		
	194v				X		
	195r				X		
	195v				X		
21	197v			X			
	198v			X			
	199r			X			
	199v			X			
	200r			X			
	201r			X			
	201v			X			
	202v			X			
	203r			X			
	203v			X			
	204r			X			
	204v			X			
	205r			X			
	206r			X			
	206v			X			
22	207r					X	
	207v					X	
	208r					X	
	208v					X	
	209r					X	
	210r					X	
	210v					X	
	211r					X	
	211v					X	
	212r					X	
	212v					X	
	213r					X	
	213v					X	
	214r					X	
	214v					X	
	215r					X	
	215v					X	
	216r					X	
	216v					X	
23	217r				X		
	218r				X		
	218v				X		
	219r				X		
	219v				X		
	220r				X		
	220v				X		
	221r				X		
	221v				X		

Caderno	Fólio	Modelo 1	Modelo 2 original	Modelo 2 substituto	Modelo 3	Submodelo 3A	Observações
	222r				X		
	222v				X		
	223r				X		
	223v				X		
	224r				X		
	224v				X		
	225r				X		
	225v				X		
	226v				X		
24	227r			X			
	227v			X			
	228r			X			
	228v			X			
	229r			X			
	229v			X			
	230r			X			
	230v			X			
	231r			X			
	231v			X			
	232r			X			
	232v			X			
	233r			X			
	233v			X			
	234r			X			
	234v			X			
	235r			X			
	235v			X			
	236r			X			
	236v			X			
25	237r					X	
	237v					X	
	238r					X	
	238v					X	
	239r					X	
	239v					X	
	240r					X	
	241r					X	
	241v					X	
	242r					X	
	242v					X	
	243r					X	
	244r					X	
	244v					X	
	245r					X	
	245v					X	
	246r					X	
	246v					X	
26	247r					X	Nas três últimas faces de fólhos iluminadas vemos inovadoras variantes às habituais iniciais vegetalistas que mais uma vez ligam este submodelo ao modelo 3.
	247v					X	

Caderno	Fólio	Modelo 1	Modelo 2 original	Modelo 2 substituto	Modelo 3	Submodelo 3A	Observações
	248r					X	
	248v					X	
	249r					X	
	250v					X	
	251v					X	
	252r					X	
	253r					X	
	253v					X	
	254r					X	
	254v					X	
	255r					X	
	255v					X	
	256r					X	
	256v					X	
27	257r		X				
	257v		X				
	258v		X				
	259r		X				
	259v		X				
	260r		X				
	260v		X				
	261r		X				
	261v		X				
	262r		X				
	262v		X				
	263r		X				
	263v		X				
	264r		X				
	264v		X				
	265r		X				
28	266r			X			
	266v			X			
	267r				X		
	267v				X		
	268r				X		
	268v				X		
	269r			X			
	269v			X			
	270r				X		
	270v				X		
	271r				X		
	271v				X		
	272r			X			
	272v			X			
	273r				X		
	274r				X		
	274v				X		
	275v			X			
29	276v				X		
	277r				X		
	277v				X		
	278r				X		
	278v				X		
	279r				X		

Caderno	Fólio	Modelo 1	Modelo 2 original	Modelo 2 substituto	Modelo 3	Submodelo 3A	Observações
	279v				X		
	280r				X		
	280v				X		
	281r				X		
	281v				X		
	282r				X		
	283r				X		
	283v				X		
	284r				X		
	284v				X		
	285r		X				
	285v				X		
30	286r				X		
	286v				X		
	287r				X		
	287v				X		
	288r				X		
	288v				X		
	289r				X		
	290r				X		
	291r				X		
	291v				X		
	292r				X		
	292v				X		
	293r				X		
	293v				X		
	294r				X		
	294v				X		
	295v				X		
31	296r					X	
	296v					X	
	297r					X	
	297v					X	
	299r					X	
	301v					X	
	302r					X	
	302v					X	
	303v					X	
	304r					X	
	304v					X	
	305r					X	
	305v					X	
32	306v					X	
	307r					X	
	307v					X	
	308r					X	
	308v					X	
	309r					X	
	309v					X	
	310r					X	
	310v					X	
	311r					X	
	311v					X	
	312r					X	

<b>Caderno</b>	<b>Fólio</b>	<b>Modelo 1</b>	<b>Modelo 2 original</b>	<b>Modelo 2 substituto</b>	<b>Modelo 3</b>	<b>Submodelo 3A</b>	<b>Observações</b>
	312v					X	
	313r					X	
	313v					X	
	314r					X	
	314v					X	
	315r					X	
	315v					X	
<b>33</b>	316r		X				
	316v		X				
	317v		X				
	318r		X				
	318v		X				
	319r		X				
	319v		X				
	320r		X				
	320v		X				
	321r		X				
	321v		X				



## Anexo 8

### *Nota dos elementos que se repetem nos três principais modelos*

- Pontos ou argolas brancos no eixo da figura vegetal.
- Nascidas florais semelhantes a cogumelos.
- Caules tentaculares.
- Folhas de azevinho ou cactos.
- Douramento de espaços vazios e reentrâncias do desenho.
- Fitas sobretudo em iniciais decoradas.
- Vasos.
- Hastes enleadas formando motivos ornamentais.
- Trifólios ondeantes com superfície lisa ou com preenchimento circunferencial.
- Folhas estilo fita.
- Botões de flor.
- Flores de pétalas abertas.
- Flores com espigões entremeados.
- Flores em forma de cálice e leque.
- Grandes volutas de folhagem.
- Lineamento duplo ao centro das folhas.

- Pedacos de terra flutuantes.
- Enrolamento da folhagem em círculo ou em caracol.
- Folhas bifurcadas e enroladas na ponta.
- Folhas muito recortadas a toda a volta (excepto matriz do modelo 2).
- Flores de centro cónico.
- Extensão oblíqua de parte do corpo de humano ou animal na letra capital A decorada.
- Homens em roupa interior.
- Águia sobre a presa.
- Criaturas fantásticas e dragões.

